



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Opowiadanie, błąd, dys-kurs : naruszenie reguły jako praktyka literacka

**Author:** Olga Knappek

**Citation style:** Knappek Olga. (2015). Opowiadanie, błąd, dys-kurs :  
naruszenie reguły jako praktyka literacka. Praca doktorska. Katowice :  
Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet Śląski w Katowicach

Wydział Filologiczny

**Mgr Olga Knapik**

*Opowiadanie, błąd, dyskurs.*

*Naruszenie reguły jako praktyka literacka*

ROZPRAWA DOKTORSKA

PROMOTOR: PROF. DR HAB. KRZYSZTOF UNIŁOWSKI

KATOWICE 2015



## Spis treści

1. Wstęp	4
2. Teorie błędu	10
3. Wprowadzać w błąd i trwać w błędzie	21
3.1 Włoskie absurdy	25
3.2 Trwać w błędzie	32
4. Sztuki powieści	35
4.1 Targowisko książek	44
5. Błąd jako metoda w prozie polskiej po roku 2000	47
5.1 Z najnowszej prozy polskiej	47
5.2 Realizm – narracje wielkie i małe	51
5.3 Doroty Masłowskiej pozostałe przypadki	58
6. Opowieść jako metodologia	65
6.1 Jak powstaje fabuła?	66
7. Ciało dziennika	76
7.1 Rozprawa z dziennikiem	77
7.2 Notatki zwane dziennikiem	80
7.3 Dziennik pisany fizjologią	87
7.4 Nudne dzienniki	97
8. <i>Private literature</i>	100
9. Współczesne badania nad błędem	116
9.1 <i>Decepcja</i>	116
9.2 Owocne nieporozumienie	122
10. Zakończenie	128
11. Bibliografia	129
12. Streszczenie	132
13. Summary	133

## 1. Wstęp

Błąd jako reguła – to teza mająca diagnozować najnowszą literaturę, praktykę pisarską opierającą się na reprezentacji i przekroczeniu. Na opisywaną przeze mnie tendencję składają się zjawiska, które wymagają dyskusji teoretycznoliterackiej. Obecnie, choć wyraźnie widoczne, dryfują na granicy gier z konwencją i z czytelnikiem, nastroczają problemów krytyce literackiej i prowokują do szukania nowych determinant prozy współczesnej. Teksty, które analizuję: proza Doroty Masłowskiej, dzienniki Jerzego Pilcha czy Andrzeja Stasiuka, powieści Jacka Dehnela i inne wymykają się klasycznym regułom gatunkowym, są precedensowe, a czasem wykraczają poza instytucjonalne ramy. Taka nowa literatura przekroczenia wymaga opisanie jej jako pewnego typu dyskursu. Michel Foucault rozpoczyna swój wywód na temat porządku dyskursu od osadzenia go równocześnie w dwóch sferach – tej instytucjonalnej, która dyskurs determinuje i ogranicza oraz pragnieniowej, która pozwala mu dryfować<sup>1</sup>. Choć Foucault zakłada istnienie instytucji, których głównym zadaniem jest strzeżenie granic dyskursu, to jednocześnie pozostawia temu ostatniemu możliwość proliferacji, rozbiegania się i niepoddawania instytucjonalnej dyscyplinie. Z punktu widzenia zasad będzie to bezprawie, naruszenie porządku kombinacji, zboczenie z ustalonego kursu. W takim ujęciu dyskurs staje się dyskursem, czyli obszarem nieznanym, którego głównym prawem będzie brak reguł. Tak ujęta literatura jest obszarem błędu – bezprawiem.

Swoje rozważania rozpoczynam zatem od dookreślenia pola znaczeniowego terminu „błąd”. Termin ten ma wiele wariantów teoretycznych. Może być rozumiany jako robocza pomyłka możliwa do eliminacji, bądź jako złożone zagadnienie teoretyczne. Z punktu widzenia teorii języka, paralelnie ujmowany błąd również opiera się o znaczenie, sens, budowany na logice poszczególnych elementów składowych. Zaburzenie kompozycji powoduje odejście od reguły. Tak rozumiane zaburzenie występuje w literaturze na poziomie gatunkowym. Mimo frywolności niektórych rodzajów literackich nadal tropienie pomyłek i odstępstw genologicznych nie jest zadaniem łatwym, a często też bywa bezproduktywnym – z racji cudzożywności literatury i jej intertekstualnych właściwości. Dlatego właśnie rozumienie błędu nie może ograniczać się tylko do sztywnego złamania normy – wówczas przy każdym podejściu interpretacyjnym należałoby ją określać na nowo. Zadanie to i żmudne, i niepotrzebne, stworzyłoby jedynie katalog aberracji nie przynosząc analitycznych wniosków.

---

<sup>1</sup> M. Foucault: *Porządek dyskursu*. Gdańsk 2002.

Błąd zatem bywa ujmowany w tej pracy jako wyzwanie czytelnicze – niejako narzędzie deprecjacji, niezależna forma testowania odbiorcy i jego wiedzy. Popelnianie takich błędów, będących kontynuacją, nawiązaniem, rozwinięciem innych motywów, krzyżowaniem gatunków, czy w końcu dygresją, pastiszem, parodią i innymi formami przekraczania reguł służy wyłącznie czytelnikom wyspecjalizowanym i stanowić może dialog metaliteracki. Tak rozumiany błąd, jako praktyka pisarska, staje się metodologią pisania, głosem w dyskusji teoretycznoliterackiej, bądź próbą pozycjonowania nowych sił na starym gruncie literaturoznawstwa. Ostatecznie błąd ma, w myśl tej pracy, jedno zadanie: służyć przekroczeniu reguły, zwalić mury labiryntu i pozwolić literaturze rozlać się po skostniałych formach nowymi środkami wyrazu. By móc przejść do przykładów z zakresu prozy najnowszej starałam się w swojej pracy zobrazować najpierw dystynktywne różnice między byciem w błędzie a wprowadzaniem w błąd.

Tworzenie błędnych kompozycji wcale nie opiera się jedynie na budowaniu światów fikcyjnych, ale na kierowaniu czytelnikiem, wprowadzaniem go w labirynt interpretacji. To w rzeczywistości obserwacja procesu powstawania literatury. Zestawiam tu sprawozdanie etnograficzne i rzeczowość opisu naukowego z literackim przedstawieniem tej samej sytuacji i analizuję te dwie stylistyki pod kątem recepcji czytelniczej. Układ twórca-błąd-czytelnik staje się na tym etapie nierozdzielalną całością warunkującą spójny charakter dzieła. Błąd staje się polem wspólnym polegającym na przełamaniu reguły sprawozdania na rzecz reprezentacji i akceptacji takiej postawy przez czytelnika, co legitymizuje przyjemność lektury. Dygresje na ten temat znajduję w książce Umberto Eco *Temat na pierwszą stronę* – metaliterackie wstawki o zadaniach literatury traktuję jak głos teoretyczny w dyskusji o funkcji błędu w praktyce pisarskiej. Teoretycznoliteracką krzątalinę wokół pojęć zastępuje jednocześnie eseistycznymi rozważaniami Tomasza Manna o powieści czy słynnymi tezami Johna Bartha, też prozaika, o literaturze wyczerpania.

Dopiero na tym gruncie osadzam swoje interpretacyjne sądy o literaturze po roku 2000. Próba diagnozy opiera się o dobrze ukonstytuowane opinie krytycznoliterackie. Badacze literatury najnowszej (Przemysław Czapliński, Dariusz Nowacki, Krzysztof Uniłowski, Tomasz Mizerkiewicz i inni) zgodnie rejestrują zjawiska, o których piszę. Te nie wymagają zatem dostrzeżenia i wyodrębnienia, a jedynie precyzyjniejszego określenia ich specyfiki, nazwania i wypracowania dla nich miejsca na mapie literatury najnowszej. Tendencje, które uważam za normatywne dla błędu jako praktyki literackiej, to przede wszystkim niejednorodność, echa wielkiego realizmu, pokłosie realistycznej reprezentacji, mozaikowy charakter tekstu i kryzys wielkiej narracji. Ciekawym przypadkiem wydaje się twórczość Doroty Masłowskiej – autorki, której przypisuje się nie tylko wizjonerstwo, ale też bezprecedensowe obchodzenie się z językiem,

materią tekstu. W jej zabiegach stylistycznych, nieco na przekór krytycznym uwagom, nie widzę wcale awangardowego zabiegu, ale proste mechanizmy budowania reprezentacji przez sięganie do starych, dobrych, realistycznych wytycznych. Hiperrealizm języka Masłowskiej jest, moim zdaniem, formą dokładnego zobrazowania niewyraźalnych treści – zasługuje na uwagę, ale niekoniecznie na krytyczne peany. Książki takie jak *Wojna polsko-ruska pod flagą białoczerwoną* czy *Paw Królowej* opierają się na błędzie jako praktyce pisarskiej – i nie mowa tu wcale o zaburzeniu składni czy stylistyki. Podobnie inne książki z nurtu lingwistycznej żonglerki słowem – mam tu na myśli między innymi Sławomira Shutego czy Jakuba Żulczyka.

Zabawa leksyką to nie jedyny emblemat języka błędu. Ważnym tematem, który ciągle powraca we współczesnych tekstach jest dziennik i jego autor w kontekście tego gatunku. Proza dokumentu autobiograficznego z założenia łączy w sobie pierwiastek sprawozdawczy i literacki – implikuje zamieszanie rodzajowe z figurą autora. Współczesne przypadki dzienników pokazują, jak dalece ulega przesunięciu rozumienie obecności w tekście – często uznane za konieczne, jako forma świadectwa (pamiętniki z okresu Holokaustu), czasem jako forma istnienia społecznego (Pilch). Dzienniki stanowią idealną egzemplifikację balansowania na granicy normy i błędu. Przy niemożności wypracowania ram gatunkowych określanie błędnych elementów wydaje się dość problematyczne. Dlatego za Andrzejem Zieniewiczem skupiam się raczej na autorze jako istniejącym w błędzie, w „nie-neutralności”. Obyczaj publikacji dzienników za życia autora zbliża je do fikcji literackiej, nie eliminuje jednak namacalnej obecności autora. Tropimy więc obietnice bez pokrycia, obserwujemy chwytły boiskowe: zwodzenie, oszustwa, przekłamania, przemilczenia, niespełnianie obietnic okładowych. Prawami dziennika rządzi rynek wydawniczy i psychologia społeczna, a mimo to nadal funkcjonują lepiej w obszarze literatury niż dokumentu i prozy niefikcjonalnej. Ciekawym głosem w dyskusji o współczesnym dzienniku jest powieść Jacka Dehnela *Matka Makryna* – połączenie wyznania i świadectwa, dwóch form literackich w wykonaniu zawodowej niemal szachrajki, fałszywej zakonniczki Makryny, słynnej XIX-wiecznej oszustki. Proza Dehnela holistycznie realizuje determinanty błędu – od żonglowania kryzysem narracji po dyskursywne głosy o miejscu autora w literaturze i poza nią. Refleksja interpretacyjna na temat najnowszej (2014) powieści młodego pisarza przynosi w tej pracy rozważania na temat formy mówienia o literaturze i formowania się tekstu literackiego od tradycji oralnej po komercyjne publikacje. To kolejny tekst określany przeze mnie jako teoretyczne echo dyskusji o błędzie.

Inną refleksję stanowi z kolei analiza przekroczenia genologicznego. Na granicy gatunków balansuje również proza kobieca zespolona z poradnikiem. Za sprawą sztandarowych ty-

tułów jak *Pod słońcem Toskanii*, *Jedź, módl się i kochaj* czy *Dziennik Bridget Jones* ukonstytuowały się nowe gatunki *Private Literature* oraz *self-help literature* świetnie już osadzone na zachodnich rynkach czytelniczych. Tu ewolucja gatunkowa doprowadziła do sprzężenia literatury z mediami i filmem tworząc spójny produkt dla czytelniczek szukających ukojenia w pochodnych harlequinowskich romansów. Ten literacki wytwór, choć kompletny, skomponowany jest ze sprzecznych ze sobą elementów. Błąd okazuje się tu nie tylko praktyką literacką, ale przede wszystkim centrum łączącym ze sobą wiele zmiennych, złotym środkiem literackim.

O tym, jakie role i funkcje pełni błąd we współczesnej kulturze, traktuje kolejny rozdział pracy, zatytułowany *Oszustwo i interpretacja. Współczesne badania nad błędem*. Międzynarodowa i interdyscyplinarna publikacja na temat form zwodzenia w literaturze i kulturze współczesnej (*Deception: An Interdisciplinary Exploration*) przynosi szerokie spektrum zastosowań błędu: od literatury po sztuki wizualne i architekturę. Przyswojenie tej publikacji polskiemu literaturoznawstwu wzbogaca z pewnością naszą perspektywę teoretycznoliteracką o najnowsze badania nad zjawiskami, które na gruncie polskim ciągle wymagają doprecyzowania i głębszej refleksji. Dyskusja o błędzie, zapoczątkowana w Stanach Zjednoczonych jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku, ciągle nie doczekała się polskiej kontynuacji. Dlatego przybliżam w swojej pracy nietłumaczony wcześniej na nasz język tekst wykładu Franka Kermode *The Uses of Error*, ujmujący błąd jako świadomą strategię pisarską bądź interpretacyjną.

We wstępnych rozważaniach wielokrotnie powraca temat prawdy i konieczności przeciwstawienia jej błędowi. Ostateczną konkluzją (poza oczywiście przyrównaniem prawdy do normy i wariantywnej rezygnacji z takiego odniesienia) jest zastąpienie błędu po prostu słowem, które w swojej teorii stanowi piękną prefigurację błędu właśnie. Retoryka i dyskurs są nierozdzielnie ze sobą związane – jako teorie wymowy. Dyskurs będzie pewnym specyficznym rozumieniem tego, czemu retoryka daje podstawy. Retoryka jednakże będzie miała nad dyskursem przewagę potencjału – zakłada bowiem cudowną wszechmoc słowa, które wymyka się podstawowemu prawu, jakim jest prawda. Gorgiasz pokazuje tę relację w retorycznej układance, zatytułowanej *Pochwała Heleny*<sup>2</sup>. Najpierw przedstawia prawdę jako fundament słowa, później jednak mówi o boskiej sile, za sprawą której słowo sprzeniewierza się prawdzie, mamiąc słuchacza. Tatarkiewicz w swoim komentarzu do Gorgiasza zauważa, że „słowa mogą o wszystkim przekonać, wszystko wmówić słuchaczom, nawet to, czego naprawdę wcale nie ma”<sup>3</sup>. Gorgiasz nie mówi wprost o wmawianiu słuchaczom nieprawdy (czy w tym przypadku

---

<sup>2</sup> J. Gajda: *Sofiści*. Warszawa 1989, s. 235-239.

<sup>3</sup> W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. T.1: *Estetyka starożytna*. Warszawa 1985, s. 104-105.



niebytu), ale podkreśla potęgę słowa i przyrównuje ją do aktywności demiurga, który „najmniejszym i niewidocznym ciałem dokonuje dzieł najbardziej boskich”. Tak ujęte słowo staje się przedstawicielem władzy boskiej, a w tej funkcji nie może zostać zakwestionowane – tym samym Gorgiasz usprawiedliwia kłamstwo przewijające się przez taktyki retoryczne jako usankcjonowane przez siłę wyższą, przywilej słowa. Słowo o mocy boskiej jest w stanie powiedzieć nawet niebyt, czyli wmówić słuchaczowi to, czego nie ma. Odpowiednio użyte słowo może wygenerować przerażenie, lzy, litość, tęsknotę, szczęście, smutek<sup>4</sup>.

Przytaczając koncepcje Gorgiasza, Plutarch pisał, że „tragedia dzięki fabule i afektom wywołuje złudę”<sup>5</sup>. Owa złuda, mara, typowa dla potęgi słowa, realizuje się w poezji. Mówi o tym Gorgiasz w *Pochwale Heleny*, kiedy poezję nazywa „słowem ujętym w miarę wierszową”<sup>6</sup>.

Greccy sofisci wyróżnili język do tego stopnia, że czysta treść, to, co się mówi, stała się wartością samą w sobie. Prawda, choć z założenia występowała jako podłoże słowa, nie stanowiła tu wartości etycznej, a jedynie zgodność myśli z rzeczą. Nie jest to jednak związek zgody (jak u Platona), ale związek rzędu, gdzie ustalona forma jednego elementu nie jest zależna od formy drugiego. Na takiej samej zasadzie budowane są metafory. Borges podkreśla właśnie umowność związków między słowami, nazywając je procesem umysłowym, „który nie dostrzega analogii, lecz kojarzy słowa, i choć czasem mogą one wywierać wrażenie (...) niczego nie objawiają ani nie przekazują”<sup>7</sup>. Wydawać by się mogło, że nad tym, co Gorgiasz nazywał prawdą, nadbudowała się nagle jej antynomia: bezład. Borges nazywa to błędem<sup>8</sup>. Możemy mówić o niedopowiedzeniu, omyłce, obłudzie, przejęzyczeniu, zmyłce, kłamstwie czy zmyśleniu. Literatura znajdzie różne synonimy dla dookreślenia tego zjawiska: od iluzjonizmu po błąd właśnie, od nieprawdy i mistyfikacji po nadinterpretację. Teoretycy literatury dopasują do tego własne rozumienie poszczególnych terminów. Paul de Man będzie krytykował język jako instrument poznania. Umberto Eco dookreśli przestrzeń błędu, eksplorując falsyfikaty i fałszerstwa (w tomie *Granice interpretacji*). Teoria literatury, opierając się na tym, co zarysował Gorgiasz w swojej teorii retoryki, uwolni przestrzeń błędu, by „wykluczyć w sposób radykalny możliwość istnienia albo osiągnięcia, a w każdym razie wyrażenia obiektywnej prawdy”<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> J. Gajda: *Sofiści...*, s. 237.

<sup>5</sup> W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki...*, s. 111.

<sup>6</sup> J. Gajda: *Sofiści...*

<sup>7</sup> J.L. Borges: *Historia wieczności*. Warszawa 1995, s.61.

<sup>8</sup> Tamże, s. 65.

<sup>9</sup> G. Reale: *Historia filozofii starożytnej*. T.1. Lublin 2000, s. 260.

Opierając się na powyższych założeniach i śledząc ich realizację w sztuce i literaturze, można pokusić się o stwierdzenie, że błąd staje się właściwą przestrzenią literatury, bo oparty jest na tym, co poza oficjalnym dyskursem.

## 2. Teorie błędu

Błąd rozumiany potocznie może być uważany za zagadnienie dosyć proste. Sprawdzony do pomyłki typograficznej czy niewiedzy ortograficzno-interpunkcyjnej, staje się niczym więcej jak nonszalancją stylistyczną piszącego. Chodzi zarazem o słowo, które posiada rozległy repertuar synonimów: pomyłka, omyłka, gafa, lapsus, przejęzyczenie (się), przekłamanie, przeinaczenie, nadinterpretacja, opuszczenie, opustka, literówka, byk, kiks, kwiatek, nieprawidłowość, nieścisłość, uchybienie, potknięcie, zmyłka, chochlik drukarski, *lapsus callami*, strzał w stopę<sup>1</sup>. Pośród błędów należy umieścić również takie pojęcia jak: fałszerstwo, podróbka, falsyfikat, oszustwo, złudzenie, zwodzenie, kłamstwo, mistyfikacja. Kilka z wymienionych rodzajów błędu można by pominąć, jako że są one typowe dla mało istotnej w tym przypadku klasyfikacji. Błędy natury wydawniczej, skądinąd ciekawe, są jedynie pomyłkami w systemie osadzonym w jasnych zasadach ortografii i interpunkcji. To błędy możliwe do eliminacji, a przez to nieinteresujące z punktu widzenia interpretacji.

Zupełnie inną jakość mają błędy wynikające z konwencji, gdzie pojawia się świadome przekłamanie – podstawa takiego błędu. Fałszerstwo (a wraz z nim plagiat, powtórzenie, pastisz i parodia), podróbka, falsyfikat, oszustwo, złudzenie, zwodzenie i mistyfikacja – wszystkie one tworzą katalog błędów, które jednocześnie stanowią podstawę gatunkową bądź zjawiskową. Czym są poszczególne zagadnienia, długo by opisywać. Słownikowe definicje prosto wyjaśniają znaczenia słów i ich użycia, nie precyzują jednak specyfiki danego zjawiska. Za przykład wziąć można zwodzenie, rozpatrywane na polu literatury, kiedy to autor nie wywiązuje się z obietnicy danej czytelnikowi. Przrzeczenie, że poruszona zostanie określona treść, rozwinięta dana fabuła, wykorzystane reguły gatunku – pozostaje niespełnione. Popularność mistyfikacji pozwoliła na rozprzestrzenienie się praktyki podszywania się pod inne nazwiska lub pseudonimy. To pojęcie tak pojemne, że obejmuje również udawanie innych gatunków albo zakłamywanie treści. Wielkie oszustwo, które staje się celem samo w sobie. Fałszerstwo, również szerokie zagadnienie, ma zupełnie inną specyfikę. Pozwala czytelnikowi uwierzyć, że otrzymał autentyczny, oryginalny tekst, i sprawia, że plagiat przesmykuje się przed nosem odbiorcy niezauważony. Powtórzenie, przywrócona ostatnio do łask parodia czy wiecznie żywy pastisz – wszystko to stanowi genologiczny odpowiednik fałszerstwa usprawiedliwianego gatunkiem czy konwencją. Pokrewne mu czy raczej wynikające zeń – podróbka i falsyfikat stają się iko-

---

<sup>1</sup> A. Dąbrówka, E. Geller, R. Turczyn: *Słownik synonimów*. Warszawa 2004.

nami zjawiska. Złudzenie, oszustwo – stojące na pograniczu iluzji i rzeczywistości – w przypadku literatury również oscylują wokół kwestii gatunkowych. Specyfika błędu nie pozwala zatem jednoznacznie go określić. Funkcjonuje on jedynie w odniesieniu do pewnej normy, której nie da się sprowadzić do jednej tylko definicji. Błąd, jako pochodna kłamstwa, mógłby wynikać z odstępstwa od prawdy i normy. Tej zaś (prawdy) definicji jest tyle, że nie sposób zdecydować się na jedną. Najogólniejsza, najbardziej pojemna i jednocześnie najbardziej odpowiednia byłaby fraza, że prawdą określa się to, co zostaje uznane za prawdziwe. Błąd stanowić będzie wtedy tylko odstępstwo od takiej prawdy umownej. Każdorazowo musi mieć inny punkt wyjścia.

Kiedy warunki się zmieniają, zmienia się też kod genologiczny i wtedy właśnie mamy do czynienia z błędem. W rozumieniu błędu można postępować analogicznie do teorii znaczenia. Schemat, który w przypadku języka funkcjonuje w skali mikro, w skali makro jest odpowiednikiem zmian w strukturze gatunkowej. Jeśli w teorii znaczenia sens zdania zależy od jego elementów składowych, zmiana którejś części rzutuje automatycznie na całą konstrukcję. Podobne przesunięcia można zaobserwować w przypadku gatunków i rodzajów literackich – błąd jest odstępstwem od gatunkowej normy, czyli zmianą znaczenia pojedynczego elementu składowego. Nie można tu nadal wyznaczyć jednego pojęcia (np. pojęcia prawdy), które stanowiłoby dla błędu normę. U Donalda Davidsona można przeczytać: „Nieszczęście polega na tym, że kurz wzniesiony w zagmatwanych i jałowych sporach wokół tych kwestii (chodzi o terminy »prawda« i »prawdziwy« - przyp. O.K.) uniemożliwił wszystkim tym o teoretycznych zainteresowaniach językiem – dojrzenie w semantycznym pojęciu prawdy (jakkolwiek nazywanej) wyrafinowanej i solidnej podstawy dla sprawnej teorii znaczenia”<sup>2</sup>. Potrzeba dokładnej analizy poszczególnych prawd, by dla każdej z nich opracować najpierw rejestr norm, a później błędów. Przez rejestr norm można najprościej zrozumieć po prostu gatunek, konwencję tudzież rodzaj literacki. Błędem będą te formy, które epatują zmianą gatunkową.

Korzystanie z narzędzia językoznawczego pozwala odnieść szerokie zagadnienie błędu nie tylko do prostej ewolucji gatunku. Różne odmiany błędu wkraczają w obręb języka. Można tu wspomnieć choćby o twórczości Doroty Masłowskiej, dla której język jest głównym miejscem przesunięcia, zmiany. Oparty na pracy błędu język okazuje się elementem, który zakłóca pracę pozostałych wyznaczników gatunku. W rezultacie utwory Masłowskiej nie dają się przyporządkować do prostych, do tej pory dobrze funkcjonujących form. Sytuują się na pogra-

---

<sup>2</sup> D. Davidson: *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*. Warszawa 1992, s. 13.

niczu dwóch języków literatury: prozy i poezji. Ta pierwsza charakteryzuje się językiem zrozumiałym, prostym i klarownym, odpowiednim stylem i konwencją, w które się ją ubiera. Druga opiera się na metaforze będącej niczym innym, jak właśnie językiem błędu. Bliżej prozie Masłowskiej do strumienia świadomości niż do klasyki powieści młodzieżowej (*Wojna polsko-ruska pod flagą białą czerwoną*), literatury obyczajowej (*Paw Królowej*) czy w końcu bajki (*Jak zostałam wiedźmą*). Forma narracji, zazwyczaj przesuwająca dane dzieła z jednej konwencji na drugą, w wypadku Masłowskiej (oraz jej podobnych) nie dokonuje przeniesienia, a jedynie przesuwają akcent.

Odpowiednie odczytanie języka błędu to nie tylko kwestia wypracowania dla tego zagadnienia odpowiedniej teorii. Każdy gatunek rządzi się swoimi prawami i stworzenie definicji na tyle pojemnej, by pomieścić wszystkie odstępstwa do norm, jest nie tylko niemożliwe, ale i niepotrzebne. Generalizowanie na temat prawdy i fałszu, błędu i poprawności może stanowić ciekawe uzupełnienie tej kwestii. Refleksja nad strukturą języka jest najlepszą drogą do odkrycia istoty błędu, pod warunkiem jednak, że analizie podlega jeden tylko język w danym momencie. Znając kod, można zakamuflowane sensy bez większych problemów odnaleźć. Przez kod rozumiem tu nie tylko gatunek i jego standardy, ale także styl, konwencję, język.

Dodatkowym utrudnieniem są jeszcze błędy jako świadoma strategia literacka, wprowadzane przez autora do tekstu jako utrudnienie dla czytelnika. Michel de Certeau nazywa to „chińskim murem otaczającym »własność« tekstu, wyodrębniającym jego semantyczną autonomię i czyniącym z niej ukryty porządek »dzieła«”<sup>3</sup>. Formułując swoją tezę o „kamuflovaniu” sensu w tekście, de Certeau wychodzi od Kartezjusza i jego prac dotyczących kombinatoryki i szyfrowania. Przyrównuje kodowanie, szyfrowanie w zasadzie, do tworzenia sensów autorских, „intencji”<sup>4</sup>. Tekst pięknie nazwany „wyspą pozostającą poza zasięgiem czytelnika”<sup>5</sup> jest możliwy do odczytania tylko przez dekodowanie. To zaś dzieć się będzie przez interpretację – jedynie słuszną. Sankcjonowanie poprawnego odczytania tekstu dokonuje się dzięki narzuceniu pewnego stosunku sił. Czytelnicy o wyższej randze stają się, według Michela de Certeau, uprawnieni do jedynego właściwego odczytania tekstu ze względu na swoje kompetencje – już to zawodowe, już to społeczne. Prawo do odczytania sensów właściwych przysługuje bowiem elitom.

Francuski jezuita w swojej książce *Wynaleźć codzienność* analizuje społeczeństwo także pod kątem lektury – sposobu i strategii czytania. Zakłada, że „elita wierząca w konieczność

---

<sup>3</sup> M. de Certeau: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Kraków 2008, s. 170.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

narzucenia własnych wzorców kulturowych ludowi w imię kształcenia umysłów i uwznioślania, poruszona »niskim poziomem« gazet czy telewizji, domaga się nieustannie, aby publiczność była kształtowana przez produkty, które jej się narzuci»<sup>6</sup>. Na tej samej analogii opiera kwestie czytelnicze – plebejskie odczytania są nieprawomocne zdaniem hierarchicznie wyżej stojącej elity ekspertów z monopolem na jedyną i słuszną interpretację. Dopuszcza de Certeau istnienie dowolności interpretacji, jednak może ona funkcjonować jedynie w strefie specjalistów: „Zresztą nawet jeśli ujawnienie dowolności interpretacji czytanego tekstu jest tolerowane wśród intelektualistów (trzeba jednak być Borgesem, żeby sobie na nią pozwolić), to zabrania się jej uczniom (bezpardonowo lub przebiegle prowadzonym do stajni sensu »podanego« przez nauczyciela) czy zwykłym czytelnikom (skrupulatnie poinstruowanym o tym, »co mają sądzić«, i których pomysły są lekceważone i pomijane milczeniem)»<sup>7</sup>.

Poza poetyckimi strukturami kształtującymi tekst, gdzie błąd może być jedną z tych praktyk, de Certeau zwraca uwagę także na stosunki klasowe, które wprowadzają pewną hierarchiczną strukturę czytania. Być może ta teoria nie ma już zastosowania we współczesnym czytelnictwie, bo społeczny podział na czytelników bardziej i mniej uprzywilejowanych ustąpił miejsca innemu: na czytelników bardziej lub mniej wyspecjalizowanych. Uprawnieni do poprawnych odczytywań stali się akademicy i krytycy literaccy. Dyskurs uniwersytecki zmonopolizował dyskusję o literaturze i to w teorii literatury zapisane zostały wytyczne jak radzić sobie z odczytywaniem błędów, czyli z burzeniem wcześniej wspomnianego „muru chińskiego”. Czytelnik przypadkowy może jedynie biernie korzystać z dóbr nowej elity.

Polska felietonistyka krytycznoliteracka przekonuje, że role się odwróciły i czytelnictwo zawodowe, profesjonalne, elitarne odchodzi do lamusa. Jego miejsce zajmuje czytanie masowe, plebejskie właśnie. Idzie za tym i literatura pozbawiona „muru chińskiego” i niepotrzebująca dodatkowego omówienia. „Nasza krytyka literacka już dawno wycofała się na z góry upatrzone pozycje – tak dalekie, że mało kto dostrzega jej aktywność. Błąka się gdzieś między uniwersyteckimi zakamarkami a incydentalnie wychodzącymi periodykami społeczno-literackimi”<sup>8</sup> – pisze Robert Ostaszewski w felietonie o blurbach, zamieszczonym w „artPapierze”. Mimo wątpliwej wartości naukowej tekstu Ostaszewskiego, zawarte tam diagnozy polskiej krytyki literackiej są trafne. Autor widzi przesunięcie w reklamie produktów książkowych – sukces gwarantuje teraz nie autorytet z dziedziny krytyki literackiej, akademik o licznych tytułach naukowych, ale znana persona ze światka celebryckiego. Czytamy: „na okładce zbioru opowiadań

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 165.

<sup>7</sup> Tamże, s. 171.

<sup>8</sup> R. Ostaszewski: *Blurb a sprawa polska*. „artPapier” 2013, nr 14.

ulubionego przeze mnie Janusza Rudnickiego także zobaczyłem blurba skreślonego przez Stuhra, a oprócz niego książkę *Trzy razy tak!* zachwalali między innymi Magdalena Cielecka, Andrzej Chyra czy Robert Więckiewicz. Same tuzy literatury”<sup>9</sup>. „Mistrzowie” tracą na znaczeniu. Książka z rekomendacją kinowej sławy sprzedaje się jak ciepłe pieczywo o poranku. Interpretacja staje się sprawą drugorzędną. Prasa fachowa dalej dysponuje przywilejem jedynie słusznego (w jej mniemaniu) odczytania, wszelako masowa publiczność niespecjalnie się tym przejmuje. W strukturze społecznej czytania, o której pisał de Certeau, doszło do rozdzielania i teraz nikt już nie uprawia czytelniczego kłusownictwa.

Mur wzniesiony przez błędy, odstępstwa od normy, staje się przez to jakby nie do przebicia. Lektura rozlewa się po obu jego stronach i na obu tych obszarach realizuje się z powodzeniem. Choć zestawienie teorii lektury de Certeau z felietonowymi spostrzeżeniami Ostaszewskiego na temat promocji książek wydaje się kontrowersyjne – można z tych dwóch głosów wyprowadzić dwa sposoby czytania. Pomimo dezaktualizacji podziału wprowadzonego przez Francuza odebranie ekspertom opiniotwórczych wpływów jest zjawiskiem społecznym. To także stosunek klasowy, tyle że obalony. Nadal stanowi jeden sposób czytania (oparty na ignorowaniu lub po prostu nieznajomości autorytetów). Drugi sposób czytania to realizacja operacji poetyckich (co de Certeau nazywa „konstruowaniem tekstu przez tego, który go praktykuje”). Zdaniem autora oba sposoby „współdziałają więc w celu uczynienia z lektury czegoś nieznanego, z czego z jednej strony wyłania się, w teatralnej i dominującej postaci, jedyne doświadczenie *erudycyjne*, a z drugiej, rzadkie i częściowe, przypominające bańki powietrza wydostające się z dna wodnego zbiornika, oznaki *wspólnej* poetyki”<sup>10</sup>. Nie ma co ogłaszać końca krytyki literackiej, bo tak jak w przypadku każdej rewolucji, heglowska triada wprowadzi nam kolejny podział tych samych sił.

Podobnie rzecz się ma z dzieleniem doświadczenia lektury na osobne kategorie. Podział de Certeau ma w sobie coś ze słynnej reprezentacji. W tym przypadku nie ma miejsca na wartościowanie czytania jako poprawnego bądź błędnego, bo to, jako takie, jest mocno zindywidualizowane. Za Julią Kristevą i wprowadzonym przez nią pojęciem *doświadczenia* wypierającym *tekst* można odnieść lekturę do czystej przyjemności, która generuje sens:

---

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> M. de Certeau: *Wynaleźć codzienność...*, s. 171.

[Chodzi o to, by] przekroczyć pojęcie *tekstu*, do wypracowania którego przyczyniłam się wraz z tyloma innymi, i które stało się rodzajem dogmatu (...). Postaram się na to miejsce wprowadzić pojęcie *doświadczenia*, które zawiera w sobie zasadę przyjemności i zasadę od-rodzenia sensu dla innego i które dałoby się rozumieć jedynie w horyzoncie doświadczenia-buntu<sup>11</sup>.

Kristeva sygnalizuje tu bardzo ciekawe rozumienie przestrzeni tekstu. W tym ujęciu nie ma poprawności literatury, a jedynie jej doświadczanie oparte na sensorycznej przyjemności. Ta z kolei nie jest determinowana przez zasady i wewnętrzną organizację stylistyczno-genologiczną, ale przez *doświadczenie-bunt*, czyli margines błędu. Odstępstwo od normy jest kluczowe dla „nowych form humanizmu”<sup>12</sup>, których laboratorium ma stać się między innymi – literatura. Michał Paweł Markowski zestawia pojęcie doświadczenia u Julii Kristewej z doświadczeniem Georges’a Bataille’a, które ten nazywał „kwestionowaniem (poddawaniem próbie)”<sup>13</sup>. Bez wyjścia poza schemat, bez odstępstwa, zmiany, przemieszczenia – nazwijmy to, jak chcemy – bez błędu w końcu taki wymiar doświadczenia nie byłby możliwy. Na kategorii błędu zasadza się psychoanaliza i wprowadzone przez nią rozumienie sfery popędowej, emocjonalnej, przez Kristevę wiązane z Bataille’owskim doświadczeniem, które „wymierzone jest przeciwko podmiotowi spekulacyjnemu i spekularnemu, czyli takiemu, który używa języka jako narzędzia przedstawienia”<sup>14</sup>. Błąd w zakresie referencji w zasadzie wpisany jest w każde nowoczesne rozumienie języka, komunikacji, reprezentacji, a nawet szerzej – literatury. Kristeva, przekształcając rozumienie Bachtinowskiej translingwistyki, konkluduje, że „przekształcenie tekstu w wypowiedź możliwe jest tylko wtedy, gdy znaczenie, *signification*, zostanie przekształcone w *signifiance*, czyli proces”<sup>15</sup>. Modyfikacja, która staje się podstawą tego przekształcenia, to forma błędu, tu rozumiana jako proces, przesunięcie znaczenia z odwzorowania na reprezentację. Markowski tak to rozumie:

(...) najtrafniejsza lektura nie rządzi się prawem odpowiedniości (dyskursu analitycznego w stosunku do obiektywnego sensu) lub prawdziwości (prawda jako zgodność sądów z przedmiotem), lecz prawem jednostkowego zaangażowania, w którym czytelnik sam stawia na szali *wła-*

---

<sup>11</sup> J. Kristeva, cyt. za: M.P. Markowski: *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*. Kraków 2013, s. 144.

<sup>12</sup> Tamże, s. 145.

<sup>13</sup> Tamże, s. 146.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.



sną podmiotowość. Tekst literacki nie jest wówczas przedmiotem do rozszyfrowania, lecz pobudką do afektywnej pracy, której ostatecznym celem jest poszerzenie granic własnej podmiotowości.

Markowski nie mówi tu o błędzie *sensu stricte*, ale to chyba najpełniejsza, na którą natrafiłam, definicja błędu, powiązanego z kwestią interpretacji, procesem lektury, funkcją reprezentacji. Takie rozumienie zakłada interpretację nieskończoną, konstruuje też takie pojęcia jak mimesis, metafora, znaczenie, literatura. Autor pisze w końcu o sposobie czytania, które nie przejmuje się prawdą. Taka strategia czytelnicza jest otwarta na błąd.

Przyjemność, którą ów swoisty błąd wytwarza, jako praktyka literacka, najbliższa jest temu, o czym Roland Barthes pisał jako o drugim brzegu, który jest „płynny, pusty (gotowy przyjąć dowolne kontury), który zawsze będzie miejscem, gdzie czeka się na śmierć mowy”<sup>16</sup>. Barthes ma tu na myśli specyficzną dosłowność języka, która na tym poziomie ulega już dekonstrukcji i ewoluuje w *Przyjemności tekstu* w stronę doświadczenia niemal erotycznego. Żeby osiągnąć swój intymny wymiar, w kulturę musi wkraść się błąd. Nie finalny produkt będzie więc źródłem przeżycia, ale właśnie przemieszczenie, zmiana, błąd. W rozumieniu Barthesa chodzi o szczelinę (gdyż badacz zawsze skłaniał się ku niewybrednym porównaniom): „Ani kultura, ani jej destrukcja nie są erotyczne: erotyczna staje się szczelina między jedną i drugą”<sup>17</sup>. Te rozważania prowadzą Barthes’a w stronę nowoczesnej literatury i jej wartościowania. Teoretyk zauważa, że kluczowym pojęciem jest tu dwoistość dzieł – mają one zawsze dwa, metaforycznie ujęte wcześniej brzegi (stały i płynny), czyli oparte są jednocześnie na zasadzie i na błędzie. Nie na darmo kluczowa jest dla badacza owa szczelina, określana jako „miejsce zatracenia (...), pęknięcie, deflacja, *fading* (...). Kultura – w jakiegokolwiek postaci – pojawia się zawsze jako ten drugi brzeg”<sup>18</sup> – to nic innego, jak tylko metaforyczne realizacje słowa *błąd*.

Tak rozumiany błąd – fantazja dekonstrukcjonisty – funkcjonuje świetnie także w innym systemie. Z teorii de Certeau, Kristevy, Bataille’a, Barthes’a, z analizy Markowskiego wykrystalizowała się prosta opozycja: język sfunkcjonalizowany jako przedstawienie rzeczywistości i język błędu jako rzeczywistość przedstawiona. Rewelacyjnie zestawia ze sobą i syntezuje te pojęcia Frank Ankersmit w *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*:

---

<sup>16</sup> R. Barthes: *Przyjemność tekstu*. Warszawa 1997.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

Dwudziestowieczna filozofia jest przede wszystkim filozofią języka; filozofia, badająca odniesienie języka do świata. Mniej więcej do przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, tj. w modernistycznej fazie współczesnej filozofii języka, uwaga badaczy skupiona była na pojedynczym zdaniu prawdziwym i rodzajach wypowiedzi o rzeczywistości, które są charakterystyczne dla nauk ścisłych. Modernistyczni filozofowie języka byli przekonani, że owa wypowiedź prawdziwa i teoria naukowa oferują i paradygmatyczne modele, ukazujące wzajemne relacje między językiem a światem. Konkludowali przeto, że wypowiedź prawdziwa i teoria naukowa stanowią klucz do rozwiązywania wszelkich problemów odnoszących się do relacji między językiem a rzeczywistością.<sup>19</sup>

Opisując modernistyczne rozumienie literatury, Ankersmit odnosi się tu do filozofii języka, która zajmuje jasne stanowisko w kwestii funkcji języka i jego miejsca w relacji do rzeczywistości – jest nominalny i pragmatyczny, przedstawieniowy i oparty na zasadzie proporcji. Ważne tu będzie pojęcie prawdziwości wypowiedzi, które konstruuje całą, w zasadzie, teorię modernistycznego języka. Prawdziwości, która nie jest raczej filozoficzną wypadkową wielu lat refleksji na temat istoty prawdy, a jedynie pojęciem opartym na zasadach matematycznej logiki. Analityczna i rzeczowa skrupulatność miała doprowadzić badaczy do istoty języka. Tyle modernizm. Kolejne lata przyniosły rewizję tego stanowiska:

Jednakże, kiedy weźmie się pod uwagę manifestację postmodernizmu w dziedzinie filozofii – by przywołać nazwiska takich filozofów jak: Derrida, Lyotard i Rorty – zauważyć można jednomyślne odrzucenie wypowiedzi prawdziwej i teorii naukowej jako jedynego modelu ujęcia relacji język-rzeczywistość. Twierdzi się, że tekst, opowiadanie, powieść czy narracja historyczna rodzą związane z tą relacją odmienne problemy, które w celu adekwatnego rozpoznania wymagają odmiennego do niej podejścia. Jednym słowem, zamiast modernistycznej analizy relacji między językiem a rzeczywistością, postmoderniści zaczęli dochodzić do istoty przedstawienia rzeczywistości „w” i „przy” pomocy tekstu.

(...) Postmodernistyczni filozofowie języka nie tylko nie zdołali odkryć użytecznej strategii, która pozwoliłaby uporać się z nowo napotkanymi problemami filozoficznymi, lecz także w istocie nigdy na poważnie jej nie szukali. (...) podstawowe pytanie o stosunek między przedstawieniem a rzeczywistością przedstawioną nigdy nie zostało wprost postawione. Ów brak równowagi zaowocował zainteresowaniem wyłącznie samym tekstem, podczas gdy rzeczywistość przedstawiona zniknęła z pola widzenia. (...)

---

<sup>19</sup> F. Ankersmit: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Kraków 2004, s. 205.

To z kolei spowodowało tzw. postmodernistyczny „kryzys przedstawiania” (*representationcrisis*).<sup>20</sup>

Postmodernizm miał przynieść większy relatywizm i pełną dezynwolturę teoretyczno-literacką, *ergo*, prowadzić do pomijania kluczowych kwestii dla relacji przedstawienia i reprezentacji. Faktycznie, okres ten generuje wiele problemów kluczowych dla rozumienia literatury, o czym całkiem pojemnie napisał Fredric Jameson w *Czytanie i podział pracy*, fragmencie *Postmodernizmu, czyli logiki kulturowej późnego kapitalizmu*. Zwraca on uwagę na przemieszczenia typowe dla poszczególnych „frakcji” teoretyczno-literackich, a skupia się na krytyce feministycznej i wpisanym w nią sposobie wykorzystania krytycznego języka. W duchu postmodernizmu nonszalancko konkluduje: „czy rzeczywiście są to «palące» problemy, czy tylko jałowe rozważania akademickie?”<sup>21</sup>. Jameson snuje rozważania zmierzające do jasnego wniosku – język zawodzi<sup>22</sup>. Nieświadoma subiektywność, mająca kształtować język, zostaje tu wyparta przez proces permanentnej interpretacji. Badacz pisze: „nastąpił nieoczekiwany kryzys funkcji języka – w miejsce uprzywilejowanego związku między słowami i rzeczami pojawia się rozziw między ogólnością słów a zmysłową konkretnością przedmiotów”<sup>23</sup>. Czytamy tylko o funkcji języka (w rozumieniu Foucaulta, Hegla i innych) bez rozszerzenia rozważań na jego literackość i użyteczność nie w sferze samej pragmatyki, ale też świata przedstawionego w tekście (nie samego tekstu). Rzeczywistość przedstawiona, analizowana przez Jamesona (bo rozdział *Czytanie i podział pracy* to przecież rozbudowana recenzjka z Claude’a Simona) jest niekompletna, ze względu na dysfunkcję języka, a przez to pominięta funkcjonalnie w analizie. Ta egzemplifikacja „kryzysu przedstawienia”, o którym pisze Ankersmit, to nic innego jak pominięcie *doświadczenia* jako elementu składowego tekstu, a co za tym idzie, także *błędu* jako relatywizacji tego doświadczenia. Przywrócone do łask realizuje się pod postacią przedstawienia (nie przedstawiania, bo to domena języka formalnego), reprezentacji (tej wywodzącej się z gałęzi Proustowskiej). Generuje refleksje spychające modernizm na pozycję niewydolnego sportowca nienadążającego za elitą idei.

Z takiego właśnie postmodernistycznego rozumienia relacji język – rzeczywistość (oraz późniejszych) można wyprowadzić pojęcie błędu, które funkcjonuje już teraz na poziomie estetyki, etyki, filozofii, funkcjonalnego użycia i w końcu – odbioru, interpretacji.

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 205-206.

<sup>21</sup> F. Jameson: *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Kraków 2011, s. 132

<sup>22</sup> Tamże, s. 137.

<sup>23</sup> Tamże, s. 138.

Tak rozumiany błąd, postrzegany przez pryzmat filozofii języka i jako element relatywizujący przekaz, staje się jednym z wyznaczników literatury. Przez swoją przynależność do kategorii literackich przestaje mieć jedno, zasadnicze znaczenie i rozplywa się w niedopowiedzeniach od zawsze towarzyszących fikcji. Wielcy myśliciele, filozofowie, teoretycy – żaden z nich nie był w stanie zadeklarować co jest, a co nie jest literaturą, specyfikując pojęcie (nieco ponad dosyć oczywistą frazę, że literatura to wszystko to, co literaturą nazwiemy). Podobnie rzecz się ma z zagadnieniem dotyczącym prawdy. Jako taka nie ma jednej definicji i służy różnym panom (filozofiom). Mamy więc do czynienia z dwoma ogromnymi zagadnieniami. Błąd jest dla teoretyków jednym z odniesień, co czyni zeń równie niedookreśloną przestrzeń znaczenia (a raczej anty-znaczenia). Bazując na różnorodności konkluzji określających te pojęcia najłatwiej założyć, że każde z nich: literatura, prawda, błąd są sumą swoich wszystkich definicji. A w zasadzie literatura sama w sobie będzie wypadkową pojęć „prawda” i „błąd”. Tak jak pierwsze z nich ma dosyć potężną bibliografię, tak błąd nie został jeszcze poddany tak dogłębnej analizie. Podpierając się Adornem i jego założeniem, że „filozofii nie można streszczać. Wówczas byłaby zbędna”<sup>24</sup>, można pominąć syntezę wszystkich dotychczasowych refleksji na temat prawdy w filozofii i zająć się materią błędu. Ten zaś, ciekawszy interpretacyjnie, stanowić będzie przedmiot rozważań w tej pracy. Rozumiany jako nieodłączny element znaczenia, reprezentacji, jako kategoria filozoficzna stoi zaskakująco bliżej normy niż jej łamanie.

Analizując Ankersmita, de Certeau, Jamesona, można wypracować rozumienie błędu jako niezbędnika, esencji fikcji literackiej i literatury samej w sobie. Wprowadzenie odstępstwa od normy, wariantowości, pomyłki, nieścisłości prowadzi do ewolucji gatunków, do właściwego rozumienia takich terminów literackich jak poezja, metafora, mimesis, powtórzenie (a co za tym idzie i pastisz, i parodia). Wszystko to, z metaforą na czele, to język błędu. Teoretyczne rozważania na temat istoty błędu i jego roli dla procesu literackiego (i czytelniczego) generują także zagadnienia towarzyszące: problem interpretacji tekstu (a raczej granicy interpretacji, krytyki zaufania do języka jako narzędzia poznania); fałszowanie rzeczywistości (konwencje odrealniające), formy błędu (analizy gatunków i form literackich opartych na błędzie).

Język błędu oparty więc będzie na jednym z dwóch modeli reprezentacji. Za Mallarmém można stwierdzić, że jedna z form oparta będzie na zasadzie wymiany – uobecnia się tam samo przedstawienie. Drugi model, Proustowski, pokazuje przedstawienie jako nośnik objawienia, uobecnianie tego, co nie istnieje. Podobnie rzecz się ma z literaturą, pisał o tym Markowski

---

<sup>24</sup> T. W. Adorno: *Dialektyka negatywna*. Kraków 1986.

w *Pragnieniu obecności*. Literatura może być rozumiana w kategoriach tego pierwszego modelu (jako autonomiczna gra słów) lub drugiego (jako pragnienie wskrzeszenia rzeczywistości).

### 3. Wprowadzać w błąd i trwać w błędzie

Literatura wprowadza nas w błąd. To w zasadzie prymarne zadanie fikcji, rzadko kiedy stanowi zachętę do głębszej refleksji. Sztandarową właściwością literatury jest jej zasadnicza odmienność od sprawozdania naukowego czy etnologicznej rozprawy – jest to obraz specyficznie zafałszowany, by mógł sam o sobie stanowić. Nie musi spełniać naukowych kryteriów, nie jest ograniczany barierami np. dziennikarskimi czy choćby funkcjonalnymi. Powstaje ku uciechu czytelnika (a nierzadko też autora) i spełnia swoją społeczną rolę rozrywki kulturowej – nie musi (a nawet nie powinien) być wiarygodny. Dzięki temu cieszy się tak dużą popularnością. Rzeczywistość wykreowana w literaturze, często bardziej atrakcyjna niż kierat codzienności, sprawia, że niektóre miejsca nabierają znamion magicznych. Literatura odrealnia je i czyni bardziej atrakcyjnymi dla czytelnika. Biura podróży dorabiają więc na profilowanych wycieczkach: Paryż Dana Browna, Barcelona szlakiem Zafona, Paryż Cortazara itp. Sam Umberto Eco zwrócił uwagę na ten fenomen:

Te występujące w opowieściach miejsca najbardziej zagorzali czytelnicy starają się niekiedy – choć bez spektakularnego sukcesu – odnaleźć. Śladów ukochanych książek szukają też w miejscach literackich wzorowanych na rzeczywistości istniejących – i dlatego 16 czerwca każdego roku miłośnicy *Ulisses*a próbują wskazać dom Leopolda Blooma przy Eccles Street w Dublinie, odwiedzają wieżę Martello, w której mieści się obecnie muzeum Joyce’a, albo próbują nabyć u pewnego aptekarza mydło cytrynowe, takie jak w 1904 r. zakupił Leopold Bloom. Zdarza się nawet, że miejsca wymyślone utożsamiane są z rzeczywistości istniejącymi, jak to jest choćby w przypadku kamienicy z fasadą z piaskowca na Manhattanie, zamieszkaną przez Nero Wolfe’a (...).<sup>1</sup>

Co istotne w powyższym fragmencie, to wprowadzenie kategorii miejsca wymyślonego oraz odnotowanie znamion nierealności – oderwania literackich obrazów od dokładnego odwzorowania, co w zasadzi nie dziwi. Nawet proza realistyczna nie jest w stanie pozostać całkowicie zgodna z topografią miast i miejsc (wówczas, jak stwierdza Eco, moglibyśmy odnaleźć dom Pani Bovary<sup>2</sup>). Ta nieprzystawalność, błędność odwzorowania jest celowa i intencjonalnie wprowadza czytelnika w błąd – w fikcję literacką, szalenie pociągającą, ze względu na plastykę

---

<sup>1</sup> U. Eco: *Historia krain i miejsc legendarnych*. Poznań 2013, s. 7.

<sup>2</sup> Tamże.

opisu i dialogiczne funkcjonowanie literatury w relacji z wyobraźnią czytelnika – miejsca stają się prywatne także dla czytelnika, przestają być własnością tylko autora tekstu.

Stąd konkluzja, że świat literacki nie jest światem, który możemy fizycznie poznać – by tak się stało, konieczne jest świadectwo. W *Nie myśl, że książki znikną* można przeczytać taki oto fragment:

Spróbujmy wyobrazić sobie piętnastowiecznego erudyty. Człowiek ten miał ze sto lub dwieście ksiąg, które być może są dzisiaj w naszym posiadaniu. Powiesił sobie równie na ścianach pięć, sześć rycin przedstawiających Jerozolimę i Rzym – zresztą bardzo kiepskiej jakości. O ówczesnym świecie miał bardzo ogólne i mętne wyobrażenie. Jeśli rzeczywiście chciał go poznać, musiał podróżować. Książki są piękne, lecz niewystarczające i – jak to pan określa – często wprowadzają nas w błąd.<sup>3</sup>

Wprowadzanie w błąd, o którym mówi Carrière, to faktycznie najlepsza możliwa forma przedstawienia świata, bo dostarcza odbiorcy największej dawki przyjemności. Błąd wychwycony, czyli częste (jak w przypadku wspomnianych wycieczek śladami bohaterów literackich) konfrontowanie świata przedstawionego z rzeczywistością, nie zawsze przynosi rozczarowanie – daje wiedzę, pozwala na przekroczenie dotychczasowej percepcji, otwiera wyobraźnię i rozszerza horyzonty. Zamienia się w podróż bardziej produktywną, a już z pewnością zdecydowanie przyjemniejszą.

Książki *stricte* podróżnicze byłyby tu dobrym materiałem badawczym – jak takie wprowadzanie w błąd się konstituuje. Reprezentatywny *Smutek tropików* Claude Lévi-Straussa dostarcza nam materiału badawczego również w tej kwestii. Autor rozpoczyna swoją opowieść od analizy struktury opowieści. Pokrótce charakteryzuje trudną i żmudną pracę etnografa i etnologa, monotonię klasyfikowania i zbierania informacji oraz późniejszy, drobiazgowy, najbardziej zoptymalizowany opis i znój wiernego przedstawienia – które jest absolutnie niemożliwe do osiągnięcia. Już na początku swojej książki Strauss pisze: „Zastanawiam się, czy należy drobiazgowo opowiadać o tylu bezsensownych szczegółach i błahych zdarzeniach”<sup>4</sup>. W tym jednym zdaniu widać już duży partykularyzm. Podmiotowa ocena zdarzeń jako bezsensownych czy błahych sprowadza się ostatecznie do opisu niepełnego i wyrwanego z kontekstu. Nie dziwi jednak, że tak wyselekcjonowana opowieść staje się o wiele atrakcyjniejsza. Wiadomo ostatecznie, o jakie błahе sprawy może tu chodzić: „«O 5:30 rano wpłynęliśmy do portu Recife,

<sup>3</sup> J. C. Carrière, U. Eco: *Nie myśl, że książki znikną*. Warszawa 2010, s. 145.

<sup>4</sup> C. Lévi-Strauss: *Smutek tropików*. Warszawa 2008, s. 9.

mewy skrzeczały, flotylla sprzedawców egzotycznych owoców tłoczyła się wokół statku» - czy wspomnienia tak ubogie zasługują na to, żebym wziął pióro do ręki i je utrwalił?”<sup>5</sup> – zastanawia się badacz. „A jednak ten rodzaj opowieści spotyka się z życzliwym przyjęciem, którego nie umiem sobie wytłumaczyć”<sup>6</sup> – podsumowuje.

Lévi-Strauss pisze tu o bardzo istotnym zjawisku – narracji. Ta osobliwość, zwana również opowiadaniem, towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów. Wszędzie, we wszystkich niemal pismach, narracja zestawiana jest, na którymś poziomie, z *mimesis*, odwzorowaniem, powtórzeniem, reprezentacją – terminy namnażają się i pokazują przestrzeń wieloznaczności czy dowolności w obszarze opowiadania. Oddala się ta narracja od odwzorowywania, prostego powtórzenia czy klasyfikowania rzeczywistości (o którym najwyraźniej marzy Lévi-Strauss na pierwszej stronie *Smutku tropików*), a definicje przybliżają opowieść do formy widowiska emocjonalnie nacechowanego, odautorskiego i funkcjonalnego, ukutego według wewnętrznych prawideł sztuki. Najpełniej chyba opisał to Roland Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań*:

(...) w każdym opowiadaniu naśladowanie pozostaje dziedziną przypadku; funkcją opowiadania nie jest „prezentowanie”, lecz budowanie widowiska, które – choć jeszcze dla nas zagadkowe – nie może jednak należeć do porządku *mimesis*; „rzeczywistość” sekwencji nie tkwi w „naturalnym” ciągu składających się na nią działań, lecz na logice, która zostaje tam wystawiona na ryzyko, poddaje się mu i w końcu zwycięża; inaczej można powiedzieć, że źródłem sekwencji nie jest obserwacja rzeczywistości, lecz konieczność zmiany i przekroczenia pierwszej formy, z którą miał do czynienia człowiek, a mianowicie powtórzenia (...).<sup>7</sup>

W przypadku narracji (zwanej także opowiadaniem czy opowieścią) nie ma więc mowy o odwzorowywaniu (*mimesis*). Bezproduktywnym byłoby zatem doszukiwać się w literaturze prawdy o świecie, a już z pewnością nie prawdy przedstawienia – które Lévi-Strauss chciałby widzieć w relacji z podróżą: „Prawdy, których poszukujemy, udając się tak daleko, nabierają wartości dopiero po oczyszczeniu ich z tego osadu”<sup>8</sup> – konstatuje badacz. Ten osad detalu ostatecznie opadnie i autor *Smutku tropików* dojrzeje (dość szybko, bo nawet nie trzydzieści stron później, więc nawet nie pod koniec swojej opowieści) do stworzenia kwestionowanej wcześniej

---

<sup>5</sup> Tamże.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. W: *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2004, s. 53.

<sup>8</sup> C. Lévi-Strauss: *Smutek tropików*...



przez siebie samej narracji. Napisze, że dopiero perspektywa czasu ukonstytuowała jego wspomnienia na tyle, by oddawały pełnię przeżycia – już nie opisu, odwzorowania. Zbliża to trochę Lévi-Straussa do Marcela Prousta i jego *W poszukiwaniu straconego czasu* – wielkiej historii reprezentacji. Zmienia się porządek pamięci, granice się zacierają, opierają na symbolu i fragmentaryczności, dopiero wtedy tworząc reprezentatywny opis widzianej niegdyś rzeczywistości:

(...) wydaje mi się jednak, że osad zaczyna wreszcie opadać. Mgliste kształty stają się wyraźniejsze, zamęt powoli ustępuje. Cóż to się stało? – lata minęły. Zapomnienie nie tylko niszczyło i grzebało moje wspomnienia – czyniło coś więcej. Wielki gmach zbudowany z ich fragmentów przydał równowagi moim krokom i jaśniejszego spojrzenia oczom. Ich ład został zmieniony. Pomiędzy tymi dwiema rafami – moim spojrzeniem i jego przedmiotem – lata, które niszczyły moje wspomnienie, zaczynają teraz zbierać relikty. Ostre kandy ścierają się, całe połacie się zapadają, zderzają się czasy i przestrzenie, szeregują lub zmieniają w swoje przeciwieństwa jak osad poruszony przez wstrząsy starej skorupy; nagle wytryska jakiś drobny szczegół, podczas gdy całe pokłady mojej przeszłości zapadają się bez śladu (...). (...) trzeba było dwudziestu lat zapomnienia, aby doprowadzić do spotkania oko w oko z dawnym przeżyciem. Pogoń za tym przeżyciem, długa jak Ziemia, pozbawiła mnie niegdyś zrozumienia jego sensu i zrabowała mi jego bezpośredniość.<sup>9</sup>

Nie o relację więc chodzi i nie narracja jest „osadem”, o którym wspomina antropolog, ale właśnie *mimesis* czyli pierwotna rola opowieści – zbieżna nieco z pracą etnologa i katalogowaniem rzeczywistości. Ostatecznie jednak *Smutek tropików*, ze swoją plastyką przedstawienia, stoi bliżej powieści niż reportażu. To, co początkowo było dla badacza błędem, odstępstwem od prawdziwego opisu świata, staje się w dalszej części rozważań przekroczeniem reguły, by stworzyć reprezentację – opis być może nieco subiektywny i nie do końca kompletny, ale z pewnością daleki od szablonowości, rejestru – a więc będący swoistym mirażem wrażeń. Nadal pozostaje on w przestrzeni niedokładnego, niekonkretnego zjawiska uformowanego z błędu.

Lévi-Strauss wprost pisze o powieściach podróżniczych (do których, myślę, zalicza się także reportaż), że to „oszustwo opowieści”<sup>10</sup>, nazywa je „falsyfikatami”<sup>11</sup>. Wyraźnie sytuuje

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 38-39.

<sup>10</sup> Tamże, s. 32.

<sup>11</sup> Tamże, s. 33.

tym samym przestrzeń opowieści w obszarze błędu – a dokładniej wprowadzania w błąd. Popelniając błędy, przykładowo w rozumowaniu, często dociera się do nieprzekraczalnego muru, wynikającego ze źle obranej metody. Taki ślepy zaułek mógłby kazać nam wracać tą samą drogą (co często się dzieje) lub przekroczyć barierę, by dotrzeć do czegoś nowego. Wprowadzając kogoś w błąd często prowadzi się go do takiej właśnie ślepej uliczki, lecz wyposażając jednocześnie w narzędzia umożliwiające przedarcie się przez impas. Zmusza się odbiorcę do przekroczenia reguły – by więcej zrozumiał. W *Nie myśl, że książki znikną*, wcześniej wspomnianym zapisie rozmowy Umberto Eco z Jean-Claude Carrière’em, w rozdziale o znamienym tytule *Wiedzę o przeszłości zawdzięczamy kretynom, imbecylom lub wrogom*, pada kluczowe dla takiego właśnie postrzegania błędu stwierdzenie Eco: „Wspomniałem już, że kolekcjonuję tylko książki związane z zagadnieniami błędu i fałszu, a zatem moje zbiory nie są wiarygodnym świadkiem przeszłości. Jednak, mimo że kłamią, możemy dzięki nim czegoś się o niej dowiedzieć”<sup>12</sup>. Zapewne chodzi o takie wprowadzenie czytelnika w błąd, które ostatecznie prowadzi do rzeczywistości, która jeśli nawet nie jest prawdziwa, to chociaż bardziej prawdopodobna. Sam Eco tworzy takie historie, np. w *Temacie na pierwszą stronę*, najnowszej powieści spiskowo-dydaktyczno-metaliterackiej.

### 3.1 Włoskie absurdy

Książka Eco z 2015 roku, *Temat na pierwszą stronę*, została dwójako odczytana: albo jako błyskotliwa powieść o współczesnych mediach (Maciej Robert w „Polityce”<sup>13</sup>), albo jako wyszukana satyra wygrzebana z profesorskiej szuflady (Piotr Kofta w „Dzienniku Gazecie Prawnej”<sup>14</sup>). Choć warto wiedzieć, czy krytycy uznają powieść za dobrą, czy raczej za narracyjny niewypał – nie ma to większego znaczenia, gdyż metaliteracki charakter powieści został w recenzjach całkowicie pominięty. Książka, choć traktuje o mediach i ich specyfice, robi to na tyle banalnie, by stać się diagnozą współczesnego (lub tego z lat dziewięćdziesiątych – akcja osadzona jest bowiem w 1992 roku) dziennikarstwa. W zarysie fabuły, na tyłach okładki, pojawiają się takie frazy jak: mówić prawdę, blef, narzędzie, jak pisać, publikacja, dziennik. Słowa kluczowe, sprzeczne z promocyjnymi hasłami („W najnowszej powieści Umberto Eco

---

<sup>12</sup> J. C. Carrière, U. Eco: *Nie myśl, że książki znikną*, dz. cyt., s. 145.

<sup>13</sup> M. Robert: *Gazeta przyszłości*. „Polityka” z 5.05.2015. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1618113,1,recenzja-ksiazki-umberto-eco-temat-na-pierwsza-strone.read>. Dostęp dnia 24.09.2015.

<sup>14</sup> P. Kofta: „*Temat na pierwszą stronę*” Umberto Eco. „Gazeta Prawna” z 16.05.2015. <http://kultura.gazeta-prawna.pl/artykuly/871445,temat-na-pierwsza-strone-umberto-eco-recenzja.html>. Dostęp dnia 24.09.2015.

przedstawia nam wysoce niepokojącą wizję świata kształtowanego przez media, które z pewnością nie mogą uchodzić za wolne”), zarysowują zupełnie inną problematykę. Ostatecznie okazuje się, że tematyka mediów stanowi dla autora jedynie pretekst do snucia rozważań o koncepcji prawdy, idei wprowadzania w błąd tudzież bycia w błędzie i z tegoż błędu wychodzenia – chodzi o proces poznawania, kształtowania nie tylko świadomości, ale i tekstu literackiego. Powieść stanowi bowiem specyficzną lekcję sztuki pisania dla początkujących, a zarazem głos w dyskusji o istocie prawdy i kłamstwa.

Fabula utworu, w tym przypadku, nie należy do najprostszych. Mamy tu do czynienia z intelektualistą-samoukiem w średnim wieku, który ma zbić fortunę na *ghostwritingu* – pisaniu książek na zlecenie innego autora. Nie chodzi jednak o zwykłą powieść kryminalną czy rasowy romansik – stawka toczy się o sprawozdanie z powstawania specyficznego dziennika o jakże nominalnej nazwie „Jutro”. To gazeta, w której mają ukazywać się przyszłe wiadomości, opatrzone oczywiście stosownym komentarzem, faktami, wywiadami i opiniami – słowem fabrykowane treści mające uchodzić w oczach czytelnika za prawdziwe. Zatrudnia go Simei, redaktor naczelny tegoż pisma, by Colonna udokumentował cały proces. Sam dziennik nigdy nie zostanie oczywiście opublikowany – ma jedynie stanowić narzędzie szantażu wydawcy, by ten mógł wkupić się w łaski salonowego towarzystwa. Intryga idzie jednak dalej, zastraszyć chce też redaktor wydawcę, a i *ghostwriter* nie pozostaje bez ambicji szantażysty. Ostatecznie jednak czytelnik nie dostaje przyobiecane go sprawozdania ani nawet historii powstawania dziennika i losów konfabulantów. Eco sprawnie omija wyspy, które zarysował w pierwszych rozdziałach. Zamiast zajmować się pisaniem książki, Colonna (narrator) prowadzi nic innego jak zajęcia z poetyki dla dziennikarzy, pouczając redakcyjnych kolegów, czym jest hiperbola, synekdocha czy zwykła metafora, uczy trudnej sztuki eufemizmu i sugeruje słownik synonimów jako lekturę do poduszki. Jego pracodawca snuje tymczasem pseudo-socjologiczne dywagacje o grupie docelowej odbiorców fikcyjnego dziennika, również w formie zajęć dydaktycznych dla studentów pierwszego roku dziennikarstwa. W tekście pojawiają się nawet frazy: „W następne dni wszyscy odrabiali lekcje”<sup>15</sup>, „To studenckie kawały” (s. 57), „Wszyscy moi uczniowie pojęli lekcję” (s. 53).

Szybko jednak opowieść skręca w innym kierunku. Pojawia się drugi wątek: teorie spiskowe, tak dobrze wpisujące się w poetykę „Jutra”. Kilkadziesiąt stron poświęca więc Eco zawiłym intrygom odkrywanych przez jednego z dziennikarzy, by ostatecznie uciąć i spiskową teorię dziejów (przynajmniej włoskich), i historię dziennika, i przede wszystkim powieść, która

---

<sup>15</sup> U. Eco: *Temat na pierwszą stronę*. Warszawa 2015, s. 74. Paginacja kolejnych przytoczeń z tej pozycji w tekście głównym.

ostatecznie pozostaje nienapisana. Jest w *Temacie na pierwszą stronę* trochę satyrycznego biadolenia na specyfikę mediów i koniec wolnej prasy, ale trudno w powieści upatrywać katastroficznej wizji upadku wolnej prasy, bo w istocie, Eco pisze o istotniejszych sprawach: o mechanizmach kłamstwa i tworzeniu fikcji.

Kiedy Simej tłumaczy zespołowi redakcyjnemu, na czym polega idea dziennika, który podaje informacje przed czasem, wypowiada najistotniejszą chyba kwestię: „Wszystkie nasze niedyskrecje nabierają przeto posmaku czegoś nowego, niespodziewanego, powiedziałbym wręcz: proroczego” (s. 29). Wiadomo przecież, że fizycznie niemożliwym jest tworzenie pisma wprzód tak, by publikowane domysły ostatecznie stawały się zaistniałymi *post factum* historiami. Dziennikarze „Jutra” mają jednak prowadzić dochodzenia, wyprzedzać działania policji, publikować opinie kształtujące odbiór opisywanych wydarzeń. Mimo opierania tych notatek na intuicji, domysle i przesłankach zespół redakcyjny ma stworzyć wiarygodne informacje. Ucząc ich reguł stylistycznych, magister Colonna przedstawia tym samym procedurę legitymizacji kłamstwa – przepowiednie zyskują faktycznie status proroctwa. Najprościej wyjaśnia to fragment dotyczący tworzenia horoskopów:

Panno Fresia, pierwsze zadanie dla pani: proszę trochę poczytać gazety i czasopisma publikujące horoskopy i wydobyć z nich kilka powtarzających się schematów. Należy ograniczyć się do prognostyków optymistycznych, ludzie nie lubią czytać, że za miesiąc umrą na raka. Niech pani redaguje przepowiednie odpowiadające wszystkim. Chcę powiedzieć, że czytelniczce po sześćdziesiątce trudno byłoby uwierzyć, iż spotka młodzieńca swojego życia, ale na przykład przepowiednia, że Koziorożcowi zdarzy się w najbliższych miesiącach coś, co go uszczęśliwi, pasuje do wszystkich – do nastolatka, jeśli w ogóle weźmie naszą gazetę do ręki, do pani w pewnym wieku i do księgowego czekającego na podwyżkę. [s. 55]

Sam Simej, redaktor naczelny, określa ten typ generalizacji i wybiórczości jako rodzaj proroctwa, przepowiadania. W zasadzie nie ma tu mowy o kłamstwie. Z jednej strony horoskopy układane przez pannę Fresia miałyby być czystą fikcją literacką, niezwiązaną z astrologią optymistyczną gadaniną. Z drugiej stanowią pewnego rodzaju synekdochę właśnie – skupienie się na całości, by dać opis części (lub odwrotnie). W ramach swojej lekcji poetyki Colonna uczy redaktorów także innych pojęć, pozwalając im poznać język błędu, który ostatecznie jest przecież językiem literatury – niczym więcej. Pojawia się więc mini wykład o hiperboli:

To wszystko przesada, mówił, czytałem świadectwa kilku ocalałych, według których leżące po środku obozu stosy ubrań pomordowanych sięgały na wysokość ponad stu metrów. Stu metrów? Czy zdajesz sobie sprawę, mówił, że stos wysokości stu metrów, siłą rzeczy w kształcie piramidy, musiałby mieć podstawę większą niż obszar całego obozu? Nie brał jednak pod uwagę, że świadkowie wspominający straszliwe wydarzenia posługują się hiperbolami. Świadek wypadku na autostradzie opowiada, że trupy leżały w morzu krwi, ale nie chce przez to powiedzieć, że było jej tam tyle co wody w Adriatyku. Chce po prostu dać do zrozumienia, że krwi było dużo. [s. 35]

Ta krótka i treściwa lekcja pasuje do programu nauczania na pierwszym roku studiów (tudzież do licealnych analiz wierszy). Najpierw uczeń dostaje przykład, który może zrozumieć, później krótką definicję, nazwę i definicję środka literackiego, na końcu zaś powtarza się użycie na kolejnym, prostym przykładzie. W innym miejscu uczy Eco przystawalności stylu do gatunku:

Trzeba więc będzie ujednolicać styl. Jeśli zatem ktoś okaże słabość i użyje słowa „palingeneza”, pan Colonna powie mu, że to nie tak, i zasugeruje inne określenie.

– „Głębokie odrodzenie moralne” – odezwałem się. [s. 25]

Co ciekawe, w tym fragmencie, to nie treściwa wykładnia poetyki eufemizmu, ale fraza „Jeśli zatem ktoś okaże słabość” będąca ekwiwalentem „popęłnić błąd”. Nie ma przecież wątpliwości, że przy korekcie takiego tekstu „palingeneza” zostałaby podkreślona na czerwono, a tuż obok pojawiłaby się belferska (i jakże enigmatyczna) kwalifikacja „styl.”. Co ciekawe, błąd nie jest tu utożsamiony z niewiedzą, choć z powodzeniem mógłby. Tego typu potknięcia wynikają przecież z braku dostatecznego obycia z praktyką pisarską. Często używa się w tekście słów pochodzenia obcojęzycznego w złych kontekstach po to tylko, by nadać wrażenia naukowości czy profesjonalizmu. Jest to więc ewidentna niewiedza generująca błąd, podczas gdy Simei, redaktor naczelny i autor powyższych słów, również eufemistycznie, nazywa to słabością. Taka fraza zakłada świadomość odpowiedniości stylu, ale sugeruje również, że piszący kapituluje, poddaje się i wybiera łatwiejszą drogę, tym samym błędną. Simei zakłada najprawdopodobniej, że jego uczniowie vel redaktorzy przeszli jakieś szkolenie wstępne i *Retoryka* Arystotelesa nie jest im obca. Z jakichś jednak przyczyn odchodzą od znanej reguły, wykazują słabość i w konsekwencji popełniają błąd stylistyczny. Redaktor naczelny sam jednak błędnie rozumuje, próbując dalej edukować swoich redaktorów:

– Właśnie. A jeśli ktoś, mając na myśli dramatyczną sytuację, napisze, że jesteśmy w oku cyklonu, sądzę, że pan magister Colonna uświadomi mu rozsądnie, iż według wszelkich naukowych podręczników oko cyklonu jest jedynym miejscem, gdzie panuje cisza, cyklon zaś szaleje wszędzie wokół. [s. 26]

Oczywiście redaktor naczelny nie ma racji, co jego student szybko mu uświadamia:

– Nie, panie redaktorze Simei – zareagowałem – powiem wtedy, że trzeba właśnie użyć terminu „oko cyklonu”, bo zdanie nauki się nie liczy, czytelnik go nie zna, a słysząc „w oku cyklonu”, ma wrażenie, że odnosi się to do jego sytuacji, jeśli jest w kłopotach. Tak go przyzwyczaiły prasa i telewizja. Podobnie jak przekonały go, że mówi się *siuspens* z akcentem na „u” i *menedżment* z akcentem na drugim „e”, chociaż powinno się mówić *suspens*... pisane *suspense*, a nie *suspence*... z akcentem na „e” i *manadżment* z akcentem na pierwszym „a”. [s. 26]

Praktyka legitymizuje tu pewne błędy językowe. Błędowi zaś sprzyja niewiedza, bo czytelnik zwyczajnie nie orientuje się w pisowni i wymowie słów obcego pochodzenia, nie jest też skłonny do wertowania słownika wyrazów i zwrotów obcojęzycznych. Eco wykonuje tu piękną wolę. Początkowo prezentuje nam postać Simeiego, który obejmuje posadę redaktora naczelnego w piśmie wydawanym przez potentata finansowego, osobę wpływową. Bohater zyskuje więc na wiarygodności. Dodatkowo jest to człowiek majątny, stać go bowiem na wynajem ghostwritera, magistra Colonna (który swoją drogą nigdy nie uzyskał dyplomu absolwenta wyższej uczelni) i zaproponowanie mu sowitego wynagrodzenia. Wiemy dzięki temu, że Simei jest osobą wiarygodną, która cieszy się dobrze płatną posadą, najprawdopodobniej w zawodzie dziennikarskim. „Jest pan przecież dziennikarzem, w każdym razie ma pan redagować gazetę...” (s. 19) – zwraca się do niego główny bohater, na co Simei odpowiada: „Nie powiedziano, że redaktor naczelny musi umieć pisać” (s. 19), co w zasadzie nie czyni zeń wcale dziennikarskiego weterana, choć redagował on kiedyś tygodnik sportowy i miesięcznik dla mężczyzn. Nie są to spektakularne osiągnięcia zawodowe, Simei nie wyróżnia się niczym szczególnym, nie jest wyjątkowy ani zapamiętywalny. Wręcz przeciwnie – może być dosłownie każdym: „Simei miał twarz kogoś innego. (...) Otóż twarzy Simeiego nie sposób było zapamiętać, ponieważ wydawała się twarzą kogoś, kto nim nie jest. Miał on w istocie twarz każdego” (s. 19). Bohater staje się reprezentantem ogółu przez niedoprecyzowanie jego aparycji i cech osobowościowych. Wiemy natomiast, że próbuje się nadać mu status osoby inteligentnej, uprawnionej do wydawania krytycznych sądów. Stąd jego częste wywody o cechach czytelnika

docelowego, analizy społeczne odbiorców, liczne frazy diagnozujące stan mediów czy w końcu wskazówki odnośnie treści i kompozycji artykułów. Wydaje się wiarygodny. Dlatego wolno mu nazwać błąd „słabością” i uznać to za jakąś diagnozę zjawiska – do momentu, oczywiście, aż niedoszły magister Colonna po raz pierwszy publicznie wytknie mu faktyczny błąd w rozumowaniu (afera stylistyczna o „oko cykonu”) – wówczas zmienia się nie tylko status Simeiego, ale też błędu, którego historię opowiada nam Eco.

W retoryce Colonna widać, że bycie w błędzie i wprowadzanie kogoś w błąd to transakcja wiązana. Prasa i telewizja „przyzwyczały” odbiorcę oraz „przekonały go” do wierzenia w niepoprawności językowo-stylistyczne (w błąd). Trwający w błędzie czytelnik implikuje dalsze popełnianie tego samego błędu przez inne instytucje literackie, by zachować *status quo* w komunikacji z odbiorcą. Wprowadzenie w błąd (jak wynika z cytatu za pomocą retorycznych argumentów; pojawia się bowiem fraza „przekonywanie”) i trwanie w błędzie wspólnie wymuszają więc zmianę kodu komunikacyjnego. Wytknięcie błędu zmienia z kolei status postaci, wiarygodność bohatera. Swoją opinię próbuje on podbudować deprecjonując jedną z redakterek, traktuje Maię Fresia bardzo protekcjonalnie, kwestionuje jej zdanie, wykształcenie, opinie, zleca jej prace nawiązujące do wcześniejszej kariery dziewczyny w plotkarskim szmatławcu – trywialne i niezwiązane z poważnym dziennikarstwem. Kiedy niemalże wychodzi już na prostą, znów traci grunt pod nogami wypowiadając jedną niefortunną frazę „Nie musimy tłumaczyć się wydawcy z naszych dziennikarskich działań – zareagował oburzony Simei. – Prezes nigdy nie próbował wywierać na mnie wpływu w jakikolwiek sposób” (s. 112). Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie wcześniejsze, rzucane mimochodem stwierdzenia: „Nasz wydawca byłby zadowolony, gdyby miał do dyspozycji narzędzia umożliwiające mu kontrolowanie osób, które go nie kochają lub których nie kocha on” (s. 110), „Chce pan powiedzieć, że każdy nasz artykuł musi się podobać Prezesowi? – spytał wyspecjalizowany w zadawaniu głupich pytań Cambria. – Oczywiście – odpowiedział Simei – jest on naszym najważniejszym akcjonariuszem” (s. 64), „Nie wiem, czy spodobałoby się to Prezesowi” (s. 123) itp. Simei pokazuje pewną niekonsekwencję, a co za tym idzie, po raz kolejny obniża swoje notowania jako uprawnionego do ferowania sądów czy opinii. Dzięki temu możemy z równym powątpiewaniem traktować inne jego stwierdzenia, m.in. kluczowy tekst, że „uprawiamy tu dziennikarstwo, nie literaturę” (s. 79). Wszystkie inne aspekty dziennika „Jutro” świadczą przeciw tej opinii.

Przede wszystkim nazwa gazety jest nieco problematyczna. Dzienniki gazetowe, wielkie wydawnictwa światowe, szczytą się specyficznym nawiązaniem do czasu. Eco wymienia tylko kilka z nich: „Corriere della Sera”, „Evening Standard”, „Le Soir”. Spoglądając na najważniejsze wydawnictwa amerykańskie również odnotowujemy analogiczną zależność od

czasu: „USA Today”, „The New York Times”, „New York Daily News”. Poza prasą hobby-styczną i profilowaną dzienniki i tygodniki opinii najczęściej mają jednak nazwy związane z czasem (dziś, teraz, dziennik, wieczór). Nie mam tu na myśli specyfiki polskich wydawnictw, bo te odnoszą się do topografii miejscowej (np. „Dziennik Zachodni”, „Gazeta Pomorska”, „Życie Warszawy” i inne dzienniki związane z regionem) lub są tytułami *quasi* politycznymi („Gazeta Wyborcza”, „Rzeczpospolita” itp.). W *Temacie na pierwszą stronę* ma powstać dziennik o tytule „Jutro”. Nadal funkcjonuje on w tradycji tytułów „temporalnych”, jednak sytuuje się w opozycji do dzienników spóźnionych, wtórnych, mówiących o wydarzeniach zawsze w czasie przeszłym. Eco opisuje to tak: „w dziennikach czytamy zawsze o rzeczach nam już znanych, stąd też gazet sprzedaje się coraz mniej. W «Jutrze» te śmierdzące już jak nieświeża ryba wiadomości trzeba będzie tylko streścić i przypomnieć, ale wystarczy na to jedna kolumnienka, którą przeczyta się w kilka minut. (...) Przeznaczeniem dziennika jest obecnie upodobnienie się do tygodnika. Będziemy pisać o tym, co mogłoby się stać jutro, pogłębiać, uzupełniać dochodzenia, uprzedzać w nieoczekiwany sposób...” (s. 29). Plan działań zakłada więc stworzenie gazety niemożliwej, *de facto* fikcji literackiej. Zamysł „Jutra” daleki jest od wyznaczników dziennika-wydawnictwa, bliższy jest natomiast projektowi literackiemu. Można nawet pokusić się o dostrzeżenie dwóch projektów literackich w *Temacie na pierwszą stronę* – dziennika odbiegającego od prawideł sztuki dziennikarskiej i powieści, będącej „przeciwieństwem tego, co działo się w rzeczywistości” (s. 24), czyli klasycznej fikcji. Powieść, którą Colonne zleca Simeii, podobnie jak dziennik (kolejny projekt Simeiego), nigdy się nie ukazuje. W całym *Temacie*... mamy jedynie jedną więcej wzmiankę o całym dziele, kiedy to Colonna stwierdza, że pisanie na zlecenie (i to zlecenie takiego pracodawcy jak Simeii) jedynie go upokarza i robi to tylko dla pieniędzy. Pisanie dziennika, fabrykowanie informacji ma identyczną konotację ekonomiczną. Przykładowo, redaktorka Fresia pracuje w „Jutrze” tylko z pobudek finansowych, samo zaś wypełnianie poleceń naczelnego traktuje jak „bankructwo”. Mimo gratyfikacji finansowych oboje bohaterów, zarówno Colonna, jak i Fresia, swoją pracę oceniają pejoratywnie. Nie chodzi jednak o sam akt pisania, ale o moralny aspekt wprowadzania w błąd. Maię Fresia deprymuje fakt jednostronności, zależności od prywatnej polityki Prezesa-wydawcy, wybiórczości faktów i manipulatorskiej roli mediów, którą Simeii realizuje do przesady, czyniąc z „Jutra” narzędzie prywatnej propagandy skierowanej do średnio zamożnych idiotów. Czytelników charakteryzuje tak: „Nasi powinni mieć po pięćdziesiątce, być zacnymi, uczciwymi mieszczanami miłującymi prawo i porządek, ale spragnionymi plotek i rewelacji o nieporządku pod różnymi postaciami. Wychodzimy z założenia, że nie są to czytelnicy pilni, a nawet że znaczna ich część nie ma w domu ani jednej książki (...). Nasz czytelnik nie czyta



książek, ale lubi myśleć, że istnieją wielcy artyści – dziwacy i milionerzy. Podobnie nie zobaczy nigdy z bliska gwiazdy filmowej o smukłych udach, ale będzie chciał wiedzieć wszystko o jej potajemnych miłostkach” (s. 26). Pod kątem takiego czytelnika Simei wybiera nagłówki: ociekające podstępą erystyką frazy; selekcionuje informacje – odrzuca np. aktualności kulturalne, a trzyma się plotek i pogłosek; manipuluje czytelnikiem, by jedne informacje wyeksponować, inne ukryć. Jego retoryka wprowadzania w błąd pozostałych bohaterów obrzydza i upokarza. Zarówno Colonna, jak i Fresia czują się przegrani, będąc na liście płac Simeiego. Wynagrodzenie nie jest rekompensatą, służy zaspokajaniu najniższych potrzeb, co zbliża pracę pracy poniżej ich godności i życiowego *know-how* do upadlającej bohaterów żebraniiny – nie można bowiem mówić tu o kwalifikacjach. Colonna i Fresia, oboje porzucają studia i do redakcji „Jutra” trafiają jako emigranci z uniwersytetu.

Trochę to zbieżne z dziennikarstwem prezentowanym w książce Eco. Ta profesja służy do przemycania wątków metaliterackich: tworzenie fikcji to wprowadzanie w błąd, narzędzia poetyckie (wymieniane już: hiperbola, synekdocha, epitet, metafora) opierają się na błędzie, styl jest zależny od błędów, wiedza czytelnika implikuje błędy językowe i stylistyczne. Dziennikarstwo to więc niejako pogranicze literatury, jej margines – to, co znajduje się poza „ustawowymi” granicami literatury i literackości, literacka emigracja właśnie. To dyscyplina, która tu, w *Temacie na pierwszą stronę*, określa funkcje literatury – wprowadzać w błąd.

Kiedy zatem we wspomnianym wcześniej wywiadzie *Nie myśl, że książki znikną* Eco zaznacza, iż kolekcjonuje jedynie te pozycje, które traktują o błędach – równie dobrze może mieć na myśli pokaźną biblioteczkę złożoną z arcydzieł literatury światowej.

### 3.2 Trwać w błędzie

Krótką przygodą z powieścią Eco wyjaśnia pobieżnie, czym byłoby wprowadzanie w błąd i jaką pełni funkcję w dyskursie metaliterackim. Drugą stroną medalu tworzy efekt, czyli bycie w błędzie i reperkusje z tym związane. Z perspektywy Umberto Eco to proste: tekst wprowadza w błąd, czytelnik w tym błędzie trwa. Będąc zarazem współtwórcą tekstu, (*Dzieło otwarte*) czytelnik dający się wprowadzić w błąd implikuje wprowadzanie w błąd, a może też relację zwrotną – tekst, który trwa w błędzie, gdyż to czytelnik wprowadza go w błąd (przekraczając granice interpretacji).

Być w błędzie można dwojako – świadomie i nieświadomie. Kiedy, przykładowo, odbiorca dzieła nie jest zainteresowany różnicą między kopią a oryginałem, wówczas mamy do czynienia ze świadomym trwaniem w błędzie – nie może być tu mowy o pomyłce. Na placu

Degli Signorii we Florencji stoi przecież kopia słynnego posagu Michała Anioła, a i tak dotknięcie pośladków Dawida jest wyrazem najwyższego poziomu turystyki i jest bardziej satysfakcjonujące niż przedzieranie się przez zakamarki Akademii, gdzie stoi ten prawdziwy Dawid. Oryginałowi nie wolno robić zdjęć, kopii można dotknąć i zabrać jej fragment jako pamiątkę z wakacji. Pisał o tym Eco w *Czytaniu świata*<sup>16</sup>. Świadomość błędnych interpretacji jest niejako wyborem i naznaczona piętnem intencjonalności przestaje *de facto* funkcjonować jako błąd, a staje się sposobem, metodą. Nie zawsze jest to jednak metoda poznawcza, prowadząca do wcześniej wspomnianego przekraczania reguły. Wówczas mamy bowiem do czynienia z błędem jako narzędziem, nie zaś jako pewną uległością i lenistwem względem reguł (coś, co wcześniej już pojawiło się przy analizie „definicji” błędu według Simeiego, jednego z bohaterów powieści Eco *Temat na pierwszą stronę*). Konstruktywne jest świadome użycie błędu, nie zaś leniwe w nim trwanie.

Nieświadome bycie w błędzie to przypadek zgoła odmienny, oparty na błędnym wyborze, ale też czystości intencji – zazwyczaj więc nie pojawi się jako intencjonalna praktyka literacka. Prowadzi jednak do ciekawszych dywagacji o możliwościach, które taka ścieżka błędu daje. Użyta już metafora labiryntu to jeden tylko aspekt – błędne wybory prowadzące do ślepych zaułków. W takich sytuacjach następuje albo pacyfistyczny odwrót, albo brutalne przedarcie się przez impas. Choć forma ruchu jest ciekawsza, bo prowadzi ostatecznie do dalszego procesu poznawczego, jej bezwzględny wymiar przywodzi na myśl ruch rewolucyjny, zamiast zrównoważonego procesu badawczego. Brnięcie przez labirynt to pewnego rodzaju przygoda z empiryzmem: stawianie hipotez i systematyczne ich obalanie, aż do odnalezienia tej sprawdzalnej. To popularnie zwana metoda prób i błędów – choć obecnie używana częściej w ramach zwykłych dyskusji, nadal wywodzi się z pryncypiów metodologii badawczej. Taka metoda kolejnych przybliżeń opiera się jednak na założeniu (co było przez matematyków eksploatowane wielokrotnie), że istnieje rozwiązanie, i to rozwiązanie jedyne słuszne. Potocznie mówiąc – jest tylko jedno wyjście z takiego labiryntu. W przypadku, gdy tuneli ewakuacyjnych jest więcej, metoda jest tylko połowicznie dobra – prowadzi tylko do wyjścia z labiryntu, nie zaś do przeniknięcia jego tajemnicy, do samorozwoju, do przekroczenia pewnej reguły – jest podporządkowana wewnętrznym prawom przestrzeni, w której się znajduje. Mimo ruchu poznawczego nadal jest to błędzenie dość statyczne.

Najbardziej interesująca wydaje się więc sytuacja, kiedy nieświadome trwanie w błędzie (czyli podatność na wprowadzanie w błąd) kończy się świadomą konfrontacją z błędem, czyli

---

<sup>16</sup> U. Eco: *Czytanie świata*. Kraków 1999, s. 41.

stawieniem mu czoła. W metodzie kolejnych przybliżeń na końcu drogi nie ma bowiem błędu, a jedynie wyczerpanie – nie może być mowy o błędzie, jeśli badacz nadal poznaje reguły całości. Bez punktu odniesienia, bez pełnego zestawu reguł nie może być mowy o ich złamaniu. Dopiero świadomość, że popełniono błąd, może prowadzić do kreatywnego rozwiązania problemu – przekroczenia regulaminu przestrzeni, przebicia się przez mur, wyjścia na zewnątrz.

Kiedy zaś przekroczy się regułę, znajdujący się w błędzie zmienia diametralnie swój status – przestaje być poszukującym, staje się opowiadającym. Koło, o którym wspomina Eco w *Dziele otwartym*, zamyka się, bo taki właśnie czytelnik staje się w ten oto sposób współautorem. By zaś opowiedzieć to „nowe” znajdujące się poza labiryntem, w literaturze trzeba odejść od dokładnego odwzorowania i nieco tę rzeczywistość zafałszować. Dlatego na końcowych kartach *Tematu na pierwszą stronę* Eco podsumowuje cały trud opowiadania: „Jakkolwiek nową historię by nam opowiedziano, oznajmimy zawsze, że słyszeliśmy już gorsze, a może zresztą zarówno ta nowa, jak i te stare są fałszywe” (s. 175). Ostatecznie, nie istnieje przecież żadna prawdziwa historia.

## 4 Sztuki powieści

Definiowanie powieści to ryzykowna taktyka teoretyczna, gdyż mnogość zdań i opinii na ten temat skutecznie uniemożliwia opowiedzenie się za jedną, normatywną definicją. To chyba też bezcelowe, bo powieść świetnie umyka wszelkiej kategoryzacji, rozwijając się tak wielostronnie, że nie sposób wypracować jej głównych założeń tak, by w pewnym momencie same sobie nie zaprzeczały. Zwrócił na to uwagę Michaił Bachtin w tekście *Epos a powieść*: „badaczom nie udało się pokazać ani jednego, określonego i pewnego wyznacznika powieści bez sformułowania zastrzeżenia, które by tego wyznacznika gatunkowego zupełnie nie anulowało”<sup>1</sup>. Z tego względu nie można mówić o jednym, koronnym wzorcu powieści, katalogu norm czy bezsprzecznych warunkach, które powieść musi spełniać by być powieścią. Ogólnikowe stwierdzenia na miarę definicji literatury Jonathana Cullera<sup>2</sup> muszą wystarczać, za dużo jest bowiem teoretycznych odniesień do poszczególnych powieściowych form bądź sposobów czytania, by ująć to w jedną, spójną teorię powieści. To również podkreśla Bachtin w swoich rozważaniach: „Jeśli chodzi o powieść, teoria literatury demonstruje swoją zupełną bezsilność. Pozostałymi gatunkami posługuje się w sposób pewny i precyzyjny: jest to gotowy i uformowany przedmiot, sprecyzowany i jasny”<sup>3</sup>. Powieści, zdaniem Bachtina, brak takiej skończoności formy, gdyż gatunek ten charakteryzuje się tylko i wyłącznie permanentnym rozwojem: „powieść jest jedynym r o z w i j a j ą c y m się i dotąd n i e g o t o w y m gatunkiem. Siły gatunkotwórcze działają na naszych oczach: powieść rodzi się i rozwija w pełnym świetle dnia historii”<sup>4</sup>. Nie sposób uznać powieści za skończony i kompletny gatunek. Mimo niewątpliwej popularności powieści realistycznej, przez wielu uważanej za wzorcową w całych dziejach powieści, uznanie takiego typu za wiążący negowałoby w zasadzie całą powieść modernistyczną. Jak to się jednak stało, że ze wszystkich odmian powieści, proza realistyczna wciąż pozostaje najbardziej popularna? Ceniona zarówno przez krytyków, jak i przez czytelników nieprofesjonalnych w zasadzie zdominowała inne odmiany gatunku. Mimo iż mowa o formie o długiej tradycji, legitymującej się nazwiskami takich pisarzy jak Balzak czy Zola, współczesny realizm

---

<sup>1</sup> M. Bachtin: *Epos a powieść (o metodologii badania powieści)*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 208.

<sup>2</sup> Johnatan Culler stwierdza ostatecznie, że literaturą jest to, co w danym momencie jest nazywane literaturą. J. Culler: *Co to jest literatura i czy to pytanie ma jakiegokolwiek znaczenie*. W: tegoż: *Teoria literatury*. Warszawa 1997.

<sup>3</sup> M. Bachtin: *Epos a powieść...*, s. 207.

<sup>4</sup> Tamże, s. 203.

jest przekroczeniem XIX-wiecznych zwyczajów narracyjnych. Zamiast trudnej sztuki wytwórczej obecnie znajdujemy mnogość rozmaitych sztuk powieści, które wyróżniają jedną, prymarną funkcję – reprezentację.

Tomasz Mann, przykładowo, w wykładzie *Sztuka powieści* z 1939 roku snuje rozważania o powieści jako gatunku holistycznym. Konfrontuje swoje uwielbienie dla tego typu pisarstwa ze „szkolną estetyką”, gdzie powieściopisarz bywa deprecjonowany jako „przyrodni brat poety, nieślubny syn poezji”<sup>5</sup>. Oburzony pisarz zaznacza zaraz po tym: „nie ma bardziej jałowego i doktrynerskiego przedsięwzięcia niż ustalanie jakiejkolwiek zasadniczej hierarchii wśród poszczególnych rodzajów i gatunków artystycznych”<sup>6</sup>. Chwilę później dodaje jeszcze: „miałoby się ochotę popełnić ten sam błąd i odwrócić hierarchię (...). Kto wie zatem (...) czy duch opowiadania, ta wieczna homeryckość, ten obejmujący obszar świata i przenikający głębię świata wszechmądry duch tworzenia przeszłości nie jest najświetniejszą formą objawiania się poezji, a narrator, ten szepczący zaklinacz imperfektum, jest najznakomitszym przedstawicielem”<sup>7</sup>. Ten znamieny fragment zakłada błąd w pierwszej, przytoczonej przez pisarza generalizacji – uznania prozy w ogóle (a powieści w szczególności) za poślednią odmianę sztuki, nieślubnego bękarta artystowskich wzlotów, gatunek mało szlachetny i mniej ważny. Dalej pisząc, Mann decyduje się jednak „popełnić ten sam błąd” i nobilituje powieść jako gatunek nadrzędny, dominujący i wszechogarniający. Nie tylko w przytoczonym retorycznym fragmencie, ale w całym swoim dalszym wywodzie o sztuce powieści.

Szuka Mann słownikowej definicji powieści, czyli romansu i znajduje pewien wyróżnik na tyle szeroki, że pozwala pomieścić różne warianty i odmiany gatunku. Powieść to „utwór o charakterze narracyjnym, skomponowany w ludowym języku romańskim”<sup>8</sup>. Każda kolejna próba uszczegółowienia prowadziła by chyba do wprowadzania dodatkowych podkategorii, rodzajów i podgatunków. Wiadomo oczywiście, że chodzi o pra-powieść i dyrektywę o języku romańskim należy traktować umownie – chodzi, przecież, o języki ludowe (czyli inne niż łacina). W dobie współczesnej nie idzie już o języki narodowe, ale o styl potoczny, odbiegający od odmiany języka pisanego, którą posługują się elity. To samo założenie dotyczy kwestii popularności i dostępności. Opozycja języka wysokoartystycznego i powszechnie dostępnego nadal funkcjonuje: to, co kiedyś przynależało do porządku wysokiego, teraz jest domeną literatury niszowej, język mas dostępny jest zaś każdemu odbiorcy.

---

<sup>5</sup> T. Mann: *Eseje*. Warszawa 1998, s. 53.

<sup>6</sup> Tamże, s. 53-54.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 56.

Manna podejście do powieści jest eseistyczną próbą uogólnienia problemu. Jego rozważania o powieści mają specyficzną wartość i wyższość nad teoretycznoliterackimi dywagacjami o gatunkach. Jak napisał Bachtin: „ciekawsze i konsekwentniejsze są te definicje normatywne powieści, które formułują sami powieściopisarze, preferując określony typ powieści i ogłaszając, że jest on jedynie słuszną, potrzebną i aktualną formą powieści”<sup>9</sup>. Definicje autorstwa powieściopisarzy są bogatsze o doświadczenie, którego brak teoretykom. Zamiast wprowadzać kategoryzację amorficznych odmian powieści i próbować nazywać pisarz stawia przed powieścią konkretne wymagania. Dlatego Mann od samego początku traktuje powieść – czy to w kwestii języka jako tworzywa, czy to przy analizie konkretnych utworów – jako dzieło szeroko dostępne. Co ciekawe, próba definicji Michała Głowińskiego<sup>10</sup>, związana z podejściem analitycznym i początkowo zmierzająca w stronę sztywnej systematyzacji, ostatecznie prowadzi do podobnych konkluzji. Powieść badacz definiuje nie poprzez charakterystykę konkretnych dzieł, ale przez wskazanie na elementy składowe, które podlegają dalszej analizie: narracja, świat przedstawiony, bohaterowie; z czego koronnym terminem staje się narracja. Co zbieżne w obu tych ujęciach powieści (szczegółowym omówieniu słownikowym i próbie stworzenia ogólnej definicji przez Manna), to przeniesienie akcentu znaczeniowego z samego dzieła na odbiorcę. W definicji Głowińskiego przeczytamy w końcu, że powieść „zaspokaja najbardziej zróżnicowane upodobania estetyczne odbiorców”<sup>11</sup>, co w zasadzie stwierdzał też Mann: „powieść zawsze wyraża późniejsze, mniej naiwne, można by rzec «nowocześniejsze» stadium życia narodów”<sup>12</sup>, a dalej, że jest „dziełem popularnym, dostępnym ludowi”<sup>13</sup>. Powieść zatem, bez względu na to, jaką jej definicję przyjmujemy, będzie przede wszystkim tym, co ludzie w danym momencie uważają za powieść. W ten sposób przyznaję nieco racji Mannowi, uznając prymat powieści nad innymi formami – w końcu to samo kryterium nadal uważa się za najlepsze dla definicji literatury jako takiej.

W takim ujęciu powieść podlega też kryterium czasu, a raczej występuje w stosunku do czasu. Jako „stadium życia narodów” czy odpowiedź na „upodobania odbiorców” musi funkcjonować bliżej teraźniejszości niż przeszłości. Zestawiając ze sobą epos i powieść, Bachtin także zwraca uwagę na ten temporalny aspekt powieści: „Dla epopei charakterystyczne jest proroctwo, dla powieści – prognoza. (...) Powieść nie chce prorokować faktów, przepowiadać i wpływać na rzeczywistą przyszłość, przyszłość autora i czytelników. Powieść charakteryzuje

---

<sup>9</sup> M. Bachtin: *Epos a powieść...*, s. 208.

<sup>10</sup> [hasło] *Powieść*. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, s. 380.

<sup>11</sup> Tamże, s. 382.

<sup>12</sup> T. Mann: *Eseje...*, s. 54.

<sup>13</sup> Tamże, s. 56.

się nową, specyficzną problemowością – charakterystyczne jest dla niej wieczne przewartościowywanie. Centrum aktywności wartościującej i usprawiedliwiającej przeszłość przenosi się w przyszłość<sup>14</sup>. Taka hierarchizacja czasu wiąże powieść z kryterium popularności i dostępności. Jednocześnie łączy się z pewnymi stereotypowymi wyznacznikami, które przeciętny czytelnik widzi w wybieranych przez siebie lekturach. Zapytany o cechy powieści jednym tchem wymieni: trzecioosobowego narratora wszechwiedzącego, fabułę, bohaterów i świat przedstawiony zarysowany w obszerny, charakterystyczny sposób. Wszystko to są kategorie wypracowane przez XIX-wieczną prozę realistyczną. Bliski związek powieści z narracją realistyczną nie jest jedynie właściwy literaturze najnowszej. Mann też widzi dominującą rolę tego nurtu w rozwoju gatunku. Powieść to dla niego gatunek centralny. Zawsze jest dziełem opatrzonym heroicznym trudem tworzenia, a przez to szczegółowym, dokładnym, drobiazgowym. Tworzenie jest bardziej profesją niż artystycznym wyrazem, ciężką pracą:

Dzieło epickie, *une mer à boire*, olbrzymie przedsięwzięcie, w które się inwestuje ogrom życia, cierpliwości, umiłowania rzemiosła, nieustępliwego oddania, co dzień odnawiającego swe natchnienie, gigantyczny miniaturyzm, który wydaje się opętany szczegółem, jak gdyby stanowiący wszystko, a jednak wciąż nieugięcie widzi całość – to mam na myśli, gdy mówię państwu o sztuce powieści,<sup>15</sup>

Sztuka powieści nie ma tu charakteru ściśle estetycznego, jest związana z pracą rzemieślniczą, tworzeniem artefaktu. Zarówno terminy sztuka, jak i artysta są opatrzone piętnem wytwórczości. Pochwała mrówczej pracy, wygłoszona przez Manna, przywodzi na myśl właśnie zegarmistrzowską precyzję, z jaką tworzone XIX-wieczne tomy. Tak powstawały kilometry balzakovskich powieści. Ostatecznie i Mann dociera w swoich rozważaniach do Balzaka, który, jego zdaniem, jednoczy semantycznie całą ewolucję powieści od eposu właśnie po realistyczne, mrówcze niemal odwzorowanie<sup>16</sup>. Autor *Czarodziejskiej góry* zauważa, że w całej ewolucji powieści kluczowa jest jedynie poetyka detalu, gdzie pisarz: „powinien dążyć nie do tego, by opowiadać wielkie wydarzenia, lecz by czynić małe interesującym. (...) Tajemnica narracji (...) polega na tym, żeby to, co właściwie powinno być nudne, uczynić ciekawym”<sup>17</sup>. Realizm funkcjonuje w ramach takiego właśnie prawa: opis drobiazgów składa się na charakterystykę

---

<sup>14</sup> M. Bachtin: *Epos a powieść...*, s. 223.

<sup>15</sup> T. Mann: *Eseje...*, s. 59.

<sup>16</sup> Tamże, s. 60.

<sup>17</sup> Tamże, s. 62.

całej rzeczywistości. Sprawy wagi wielkiej przedstawiane są nie jako niedostępne idee, ale niczym bliskie czytelnikowi codzienne problemy. Chyba właśnie to sprawia, że przeciętny czytelnik obecnie to narrację realistyczną uważa za normatywną dla powieści.

Wielki realizm, spod znaku Balzaka, można zatem spokojnie uznać za punkt wyjścia dla nazywania innych odmian powieści i do szukania w powieści tego typu (bądź zbliżonym) nowych wątków genologicznych. Nie unieważnia się w ten sposób form, które powieść wypracowała w okresie modernizmu, po Gustawie Flaubercie, ale skoro podobnie o powieści myśli współczesny odbiorca, warto przyjąć tożsamy punkt widzenia. Nawet krytyczne uwagi o najnowszej prozie (polskiej) wracają do tej konotacji, by wymienić wskazywanie na rolę tradycji realistycznej u Dukaja czy nowy realizm w prozie Masłowskiej (hiperrealizm). Typologia powieści współczesnej dyktowana jest nie tyle przez słowniki czy krytykę akademicką, ale przez księgarską ekspozycję poszczególnych tytułów: romansów, prozy zdecydowanie nawiązującej do tradycji realistycznej, sag rodzinnych i wielotomowych powieści portretujących życie społeczne. Statystyka decyduje niejako o nomenklaturze, jasno widać, które powieści stawia się (*sic!*) na pograniczu. Te właśnie dzieła będą podlegały głębszej, bardziej szczegółowej analizie, by wyodrębnić z nich to, co „nieklasyczne”, nieszablonowe dla przeciętnego odbiorcy; nazwać i wytłumaczyć (zadanie krytyki literackiej). Te odstępstwa od formuły powieści realistycznej (choć zasadniej byłoby nazwać to postrealizmem) będą przedmiotem mojej analizy – błąd jako przekroczenie granicy prowadzące do ewolucji (tu: gatunku).

Nie ma jednolitej formuły gatunkowej, a co za tym idzie – niełatwo wytropić odstępstwa, o których piszę. Nie wszystko też takim odstępstwem będzie, gdyż sama powieść, jak teoretyzują badacze, z gruntu zasadza się na zależności od innych form. John Barth w *Literaturze wyczerpania* wspomina o imitacji, która, jego zdaniem, tkwi u podstaw gatunku. Zasadnie stwierdza, że „*Don Kichote* imituje *Amadis de Gaula*, Cervantes wciela się w Cida Hameta Benengelię (a Alonso Quijano udaje, że jest Don Kichotem), natomiast Fielding parodiuje Richardsona”<sup>18</sup>. Krótkie podsumowanie istoty imitacji (jako zjawiska nowego, aczkolwiek pełnego powagi – co przywodzi na myśl rozważania Lindy Hutcheon na temat powtórzenia w formie parodii) prowadzi pisarza do zarysowania różnicy między powieścią „właściwą”, a jej „celową imitacją” lub powieścią „imitującą” na przykład różne rodzaje dokumentów. Istota opisu opiera się niejako na powtórzeniu rzeczywistości lub jej imitowaniu, czyli wytwarzaniu jej wrażenia. To z kolei zbiega się z postulatem realizmu, by ten dawał czytelnikowi nie tylko XIX-wieczny, topograficznie dokładny opis, ale i wrażenie świata opisywanego – poprzez

---

<sup>18</sup> J. Barth: *Literatura wyczerpania*. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Warszawa 1983, s. 49.



modyfikacje języka czy środków stylistycznych. Imitacja, czyli pochodna *mimesis* – bo tak rozumiem tu ten termin, przeciwstawiona jest imitacji celowej i powieści imitującej. Te dwie ostatnie wiążą się przede wszystkim z grą z czytelnikiem. Polegają albo na płynnym poruszaniu się w arsenale innych dzieł literackich – wykorzystują intertekstualność i tworzą właśnie imitację celową (według Bartha tak sprawy się mają w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota* J.L. Borgesa), albo na wykorzystywaniu innych konwencji w obszarze powieści – Barth wspomina tu o powieściach epistolarnych naśladowujących „prawdziwe” dokumenty.

Tego typu zabiegi, stojące na granicy intertekstualności i imitacji – naśladownictwa (nie *mimesis* w Auerbachowskim rozumieniu), nie są jeszcze uznawane przeze mnie jako błąd będący przekroczeniem granicy opowieści. Choć ciekawe to zabiegi stylistyczne (czy treściowe), służą w pierwszym przypadku bardziej krytyce literackiej niż tworzeniu powieści. Czym innym byłyby natomiast mieszanie gatunków, bardzo celowe i konsekwentne, które wiązałoby się z teoretycznym postulowaniem innego rodzaju powieści (typologia formalna). W *Literaturze wyczerpania* ta „cudzożywność” literatury (a dokładniej powieści) jest jednak opcjonalna, bo Barth zgadza się, że w zasadzie termin jest do pominięcia. Co jest dla autora nie do przekroczenia, to faktyczne wyczerpanie literatury. Analizując twórczość Borgesa, dochodzi do wniosku, że hiszpański mistrz sugeruje schyłek i intelektu, i literatury, gdyż ta „wyczerpała możliwości stworzenia czegoś nowego”<sup>19</sup>. Wcześniej Barth przekonywał skutecznie, że schyłek form to całkowicie normalna ewolucyjnie sprawa i nawet, jeśli forma ostatecznie przetrwa, to dzieło tworzone w atmosferze schyłku epoki nadal pozostaje wartościowe *per se*. Później od tego odchodzi, zgadzając się na wyczerpanie literatury (za Borgesem – który *nota bene* nie mówi tego wprost, jest to jedynie interpretacja amerykańskiego pisarza), by ostatecznie podsumować swe rozważania przywołaniem metafory labiryntu.

Klasyczny labirynt, jak sam Barth zauważa, opiera się na zasadzie wyczerpywania możliwości przed dotarciem do sedna. Labirynt z Minoturem (do którego pisarz się odnosi) jest bardziej ostateczny i dramatyczny, bo nie ma w nim możliwości popełnienia błędu. Pierwszy typ labiryntu jest zatem bezpieczny dla poszukującego autora – dopuszcza możliwość popełniania błędów, docierania do pustych miejsc i zawracania z powrotem na ścieżkę głównej formy czy treści – by stworzyć dzieło „właściwe”. Labirynt Minotaura nie daje takiego komfortu poszukiwań – przeciwnie, pomyłka nie dostarcza tu nauki, lecz kładzie kres wędrowce (w sposób dość brutalny – trzeba przyznać). Wybierając dobrze można wybrnąć z tego intelektualnego impasu. Błąd kosztuje życie – można oczywiście walczyć, ale jest to walka z góry skazana na

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 51.

porażkę. Po dotarciu do martwego (co w labiryncie z Minotaurem dość jest znaczące) punktu konieczny jest zatem jakiś dramatyczny gest przekroczenia, heroicznej odwagi albo Tezeuszowego sprytu, by przełamać to, co ostateczne – czyli pomyłkę; pokonać błąd.

Nie zgodziłabym się z Barthem, że Tezeusz spełnia tu rolę wybrańca czy wirtuoza. W zestawieniu z masą błąkających się ślepo po zaułkach bezpiecznego labiryntu, w konfrontacji z głupcami dającymi się pożreć (synonim kiepskiej prozy) Tezeusz nie jest bohaterem – powraca bowiem ostatecznie na utarty szlak. Nie jest innowacyjny, a to nitka Ariadny, jego atrybut magiczny, generuje wyczerpanie literatury – jest sprawdzoną, bezpieczną ścieżką. Na wyjście z impasu miałby Tezeusz szansę, wdrapując się na mury labiryntu i patrząc na wszystko z góry, zwalając szkielet mitycznej budowli. Sojusznikiem nowej literatury byłby więc spryt, czas i przekroczenie, nie zaś emblemat, przedmiot, magiczne pióro z atramentem, którym posługiwali się wielcy poprzednicy. Samo pokonanie Minotaura nie jest jeszcze wystarczającym wyczynem – bohater nadal pozostaje w labiryncie, wraca na znany i sprawdzony kurs, wykonuje zwrot w tył. Wykazuje się męstwem i siłą, jednak nie idzie dalej – wraca. Ta bardzo bezpieczna zagrywka nie czyni zeń bohatera, lecz kogoś na kształt oszusta. Sztuczka z nitką to nic innego, jak wcześniej wspomniana „imitacja”, zwodzenie. Nie ma tu odważnego gestu zaufania błędowi – naruszenia reguły. Taka powieść nie jest interesująca.

Problem systematyzacji terytorium powieści pojawia się w wielu szkicach teoretycznych. Wspomnianą *Literaturę wyczerpania* Bartha oraz Manna esej o *Sztuce powieści* warto zestawić jeszcze z tekstem Roberta Scholesa *Metaproza*. Autor dzieli tam prozę na ogólne i bardzo pojemne kategorie. Jest ich wiele, mnie jednak interesują tylko dwie: proza form (*romance*) i proza egzystencji (powieść). Zestawienie tych trzech tekstów jest interesujące głównie ze względu na definicję prozy form Scholesa, która łączy w sobie dwa wcześniej zarysowane stanowiska: Bartha i Manna:

Proza form to fikcja literacka imitująca fikcję. Z chwilą powstania pierwszego mitu, wszelka fikcja stała się w tym sensie imitacyjna i jest taką nadal. Historia formy, będącej tworzywem pisarza, znajduje się między nim a czystymi ideami prozy. Stanowi ona jego dziedzictwo, określa jego możliwości i jego problemy. Na jednym poziomie proza form przyjmuje po prostu to dziedzictwo i powtarza powierzone jej formy, zadowolając tym samym odbiorców, którzy oczekują od niej znanych im elementów. Jednakże z czasem formy pochodne odsuwają się coraz dalej i dalej od idei prozy, aż wreszcie dochodzą do zaniku i rozpadu. Na innym poziomie proza

form zdaje sobie sprawę z tego, że imituje dawne formy i usiłuje poradzić sobie z tym przetwarzając, rozwijając i rozszerzając możliwości zawarte w formie.<sup>20</sup>

Ten obszerny cytat charakteryzuje w zasadzie „błąd dozwolony”, czyli grę z konwencją, gdyż, jak pisze Scholes, przetworzenie może postępować tak dalece, aż osiągnie granicę dopuszczalnej komplikacji – nie jest zatem przekroczeniem formy, stworzeniem innej – lub jej nowej odmiany, hybrydą, ale wariantem. Takie rozumienie granic poprawności powieści – do momentu dozwolonego zagmatwania – sprawia, że nie trzeba wcale negować wtórnego charakteru całego gatunku, który wielu badaczy określało jako cudzożywny. Pewna wariantywność dalej jest, dzięki takiemu rozumieniu, prawomocna, a jedynie szczególne przypadki mogą zostać rozumiane jako przekroczenie dopuszczalnych granic formy. Rozwijane i modyfikowane nie stanowią jeszcze odejścia od konwencji czy jej przełamania.

Drugi typ prozy analizowany w *Metaprozie* to proza egzystencji (czyli powieść), która jest „tym drugim” modelem reprezentacji (za Markowskim). Scholes pisze: „Proza egzystencji pragnie imitować nie tyle formy prozy, co formy zachowania ludzkiego. (...) Pragnie ona «przedstawić rzeczywistość»”<sup>21</sup>. Sam badacz odnosi ten model do powieści realistycznej, bez zbędnych metafor i uogólnień, wprost stwierdza, że proza egzystencji to przy bliższym poznaniu „proza behawioralna”, a „Najbardziej typowa forma prozy behawioralnej to powieść realistyczna”<sup>22</sup>. Tu nie mamy do czynienia z analizą kształtu formalnego powieści, ale z dookreśleniem jej zadań czy też imperatywów. Dziwna to kategoryzacja, bo dzieli prozę niejednolicie, ze względu na formę i cel, czyli w zasadzie nie dochodzi tu do systematyzacji w obszarze jednej, nadrzędnej idei. Scholes dzieli powieść ze względu na mnogość kategorii. W tym przypadku, prozy egzystencji, skłania się chyba bardziej ku temu, o czym opowiada tekst, niż temu, jaki w istocie jest – a jest, w tym ujęciu, formą reprezentacji. Użycie terminu „behawioralna”, zapożyczonego z podwórka psychologii, sugeruje duże uwewnętrznienie takiego tekstu, nakierowanie na zobrazowanie mechanizmów funkcjonowania tego, co samo w sobie jest niewyraźne. Behawioryzm to projekt unaukowania psychologii. Podporządkowując statystycznie współczynnik korelacji czy implikacji jakichś zjawisk, nawet nienazwane (bo procesy psychologiczne często bywają w swych definicjach bardzo instrumentalne) możliwe były do zmierzenia i zbadania. Stawały się opisane, naukowe. Nie dziwi zatem przyrównanie powieści realistycznej do prozy behawioralnej, bo realizm właśnie jest formą unaukowania rzeczywistości –

---

<sup>20</sup> R. Scholes: *Metaproza*. W: *Nowa proza amerykańska*..., s. 127.

<sup>21</sup> Tamże, s. 128.

<sup>22</sup> Tamże.

jej charakter, koloryt, styl, czyli wartości niemożliwe do jednostkowego wyodrębnienia zostają opisane za pomocą analizy zależności między bodźcami i reakcjami. Tak rozumiana proza jest statystyką rzeczywistości.

Realizm byłby więc równoznaczny z automatycznym skojarzeniem czytanego utworu ze społeczno-kulturowym wyobrażeniem „powieści właściwej”, „prozy behawioralnej” czy w końcu prozy popularnej (bo ta jest najbliższa ogółowi czytelników). Abstrahując od problemu zmian formalnych, można założyć, że postmodernistyczne rozważania o powieści – nieważne, czy w formie luźnego eseju, wykładu czy teoretycznych rozważań – prędzej czy później zbiegają się ze słownikowym (choć może nieco szkolnym) rozumieniem powieści jako formy znajdującej swoje najpełniejsze rozwinięcie w XIX wieku. Współczesna proza powieściowa jest pokłosiem tej ewolucji i stoi u progu przekroczenia. Przestaje zawracać w pustych miejscach labiryntu i wyważa ściany nowymi formami – w powieść wkrada się zatem nie tyle „imitacja” (imitacja innych tekstów lub „powieść imitująca”), co imitacje w liczbie mnogiej. Namnożenie form, gatunków, konwencji w jednym tylko przedstawieniu jest już znaczącym naruszeniem reguły, nie mówiąc już o niemożliwym trudzie rzemieślniczym, by taką powieść wykonać.

Tak kończy się „sztuka” powieści, a zaczynają „sztuki” – wielość, wkraczanie i przekraczanie, zmiana, oparta na ruchu i gwałtowności. Jak już wspomniałam, teorie powieści i nurty, jakimi się rozwijało myślenie o powieści w II połowie XX wieku, pozwalają dopatrzeć się niemal przeciwstawnych koncepcji. Tradycja angloamerykańska koncentruje się wokół opozycji *novel* – *romance*, tworząc odrębną typologię, odbiegającą przynajmniej od tych, które skupiają się na kwestiach *stricte* narratologicznych czy tematycznych. Realizm jest tu piłeczką przerzucaną między graczami – coraz to ląduje na innym polu: afirmowany – stawiany jest u podstaw wszelkiego powieściopisarstwa; bywa też jednak traktowany jak odstępstwo, potworność i stawia się go na marginesie prozy<sup>23</sup>. Z perspektywy historii powieści można spokojnie pokusić się o stwierdzenie, że panuje teraz dowolność wyboru pojęciowego i przyjąć można każdą korzystną metodę bez uszczerbku dla poprawności interpretacji przy zachowaniu wyłączenie konsekwencji i rzetelności.

---

<sup>23</sup> Kompleksowej analizie teorii powieści podjął się Henryk Markiewicz w *Teorie powieści za granicą* – syntezie badań nad powieścią od dziejów nazw gatunkowych, przez poszczególne epoki i ich przygody z definiowaniem gatunku, aż do powojennych dysput o istocie powieści. Ta szczegółowa praca stanowi kompendium wiedzy z zakresu teorii i historii powieści, jest także omówieniem i zestawieniem różnych głosów w dyskusji o powieści, dlatego też stanowi ważną pozycję przy próbie mierzenia się z terminem powieść w dowolnej jego odsłonie. (H. Markiewicz: *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*. Warszawa 1995.)

Powieść będę więc traktować najogólniej – jako to, co w danym okresie czasu czytelnicy, krytycy i literaturoznawcy (koniecznie w tej kolejności) nazywają powieścią. Opieram się tu na elementach wspólnych dla rozważań wcześniej wspomnianych Manna, Bartha, Scholesa i Głowińskiego, z uwzględnieniem aspektu popularności powieści w recepcji masowej.

Obserwując rosnące powodzenie wydawnictw romansowych i prozy kobiecej, psychologicznej i obyczajowej, dostrzegam w tym zjawisku restytucję realizmu (rozumianego zarówno jako pokłosie wielkich, XIX-wiecznych narracji, jak i formę reprezentacji). Taki styl opisu rzeczywistości uznaję za nadrzędny i kluczowy dla dalszej eksploracji zagadnienia błędu.

#### 4.1 Targowisko książek

Współczesny rynek książki (polski) rządzi się specyficznymi prawami: najpopularniejsze są wydawnictwa tanie i przecenione. W drugiej kolejności popularnością cieszy się beletrystyka, która nie stawia czytelnikowi zbyt wysokich wymagań intelektualnych (często publikowana tuż po premierze kinowej). Dopiero na trzecim miejscu pojawiają się powieści skomplikowane, wymagające, szcycące się wysublimowaną formą bądź właśnie grą z konwencją. Te, żonglujące naprzemiennie z różnymi tradycjami powieści (to anglosaską, to francuską), potrzebują czytelnika tak zaangażowanego, jak zaangażowana bywa sama literatura. Prym wiedzie więc pokłosie starego, dobrego realizmu, a i proza z wyższej półki (choć nie zawsze wysoka – zawsze jednak budząca zainteresowanie krytyków) nie stroni specjalnie od tej tradycji. Raport o stanie rynku wydawniczego w Polsce z 2013 roku podaje wyraźnie, że w dziale beletrystyki najpopularniejsze są obecnie książki dla dzieci i młodzieży, romanse i tomiki poetyckie. Te ostatnie są, zdaniem autorów, pokłosiem zjawiska *self-publishingu*, tak więc nadprodukcja poezji nie do końca wynika z potrzeb czytelniczych. Książki młodzieżowe i dziecięce, jako dydaktyczne i rozrywkowe, dedykowane wąskiej grupie wiekowej, pomijam. Romans, który ostatecznie kierowany będzie do najszerzej publiczności (dorosły czytelnik klasy średniej i wyższej), nie ma tu nic wspólnego z romansem wywodzącym się z tradycji średniowiecznej. Bliżej rozumieniu współczesnego „romansu” do literatury popularnej tudzież kobiecej, psychologicznej czy obyczajowej właśnie<sup>24</sup>.

Nie dziwią zatem nawiązania krytyków do tradycji XIX-wiecznej. W swoich analizach podkreślali to Mizerkiewicz, Czapliński, a nawet Uniłowski. W szczególności zaś Nowacki –

---

<sup>24</sup> *Raport o rynku wydawniczym w Polsce w 2013r.* <http://www.bn.org.pl/aktualnosci/842-raport-o-rynku-wydawniczym-w-polsce-w-2013-r..html>. Dostęp dnia 17.09.2015.

kiedy poświęca kryzysowi narracji całą niemal książkę (*Wielkie wczoraj*). Nie zaskakuje również upatrywanie tradycji realistycznej w alternatywnym sposobie obrazowania – wyrażaniu niewyraźnego, czyli w powieściach nowatorskich, bawiących się językiem czy formą.

Sama powieść, a zwłaszcza powieść polska, bywa sztuką trudną i nieopłacalną. W artykule *Pisarze na wydaniu* można przeczytać o ciężkim losie literata polskiego, którego przychody zestawione z zyskami literata zza oceanu są „stawką głodową”<sup>25</sup>. Najlepiej zarabiającym polskim pisarzem, według „Forbesa”, miałby być Jerzy Pilch, najlepiej zarabiającą pisarką światową – E.L. James (autorka *Pięćdziesięciu twarzy Greka*, 2011, wyd. polskie 2012 – nieprzystawalność ekonomiczna Pilcha do James jest wyraźna). Podczas gdy polscy pisarze tłoczą się na okładkach „Gali” niczym hobbyści-erudyci, w Stanach powstają imperia literackie na podobiznę szkoły Rubensowskiej (mowa o Jamesie Pattersonie, autorze kryminałów i thrillerów, który pisze już tylko konspekty swoich powieści, całe książki tworzą *ghostwriterzy* – autorzy piszący na zlecenie, pod nazwiskiem Pattersona). Na polskim rynku wydawniczym nadal szaloną popularnością cieszą się przekłady zagraniczne (wspomnianej przed chwilą literatury „imperialistycznej”) – 44%<sup>26</sup>. Pozostałe 56% dzieli się na poszczególne style literatury polskiej (z czego najbardziej popularne są wspomniana beletrystyka i mało istotna poezja *self-publishing*). Podział taki ukonstytuowały wybory czytelników, czyli prosta ekonomia zysków i strat wielkich wydawnictw. Widać tu, że czytelnik najchętniej sięga po fabuły konwencjonalne, sprawdzone, w myśl zasady, że lubimy najbardziej te piosenki, które znamy. Podobnie rzecz się ma z realizmem – stanowi bezpieczną bazę konstrukcyjną (fabularną, narracyjną, kompozycyjną), której współczesny czytelnik ufa.

Powieść – termin szalenie dyskusyjny – może być rozpatrywany w wielu teoretycznych aspektach. W swojej pracy wybieram teorie stojące najbliżej literatury i za Mannem czy Barthem w sposobie pojmowania tego gatunku dostrzegam dominację cech powieści realistycznej. Przesuwam też środek ciężkości z teorii na praktykę czytania i za kształtem rynku czytelniczego, i za opiniami krytycznymi również w realizmie upatruję kondycji współczesnej prozy, a raczej podstaw kondycji. Wszelkie zmiany, odstępstwa, modyfikacje traktuję jako błąd polegający nie tyle na złamaniu regulaminu powieści (bo taki nie istnieje), ile na przekroczeniu granic gatunkowych i wszelkich dotychczasowych możliwości kombinacji w obszarze jednej typologii.

---

<sup>25</sup> M. Krukowska: *Pisarze na wydaniu*. „Forbes” z 9.10.2013r. <http://pierwszymilion.forbes.pl/jak-zarobic-na-pisanie-ksiazek-pisarze-na-wydaniu,artykuly,161938,1,1.html>. Dostęp dnia 17.09.2015.

<sup>26</sup> Zgodnie z cytowanym raportem o stanie rynku wydawniczego z 2013 roku.

Przegląd prozy polskiej i jej specyfiki przynoszą także publikacje krytycznoliterackie. Lektura pism branżowych oraz monografii krytycznych wspomnianych już autorów: Tomasza Mizerkiewicza *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*, Przemysława Czaplińskiego *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Krzysztofa Uniłowskiego *Kup pan książkę*, Dariusza Nowackiego *Wielkie wczoraj* czy choćby „podręcznikowe” *Dwadzieścia lat literatury polskiej: 1989-2009* pod redakcją Nowackiego i Uniłowskiego, pozwala zaobserwować główne tendencje rządzące najnowszą literaturą polską. Autorzy tych publikacji również wskazują na restytucję wielkich narracji, zachwyt publiczności klasyką i dobry odbiór tekstów wywodzących się z tradycji Harlequina. Powieść nadal ma się dobrze, sprzedaje się całkiem nieźle, pod warunkiem, że opiera się na zrozumiałej dla przeciętnego odbiorcy tradycji realistycznej. Jest to powieść uboga, ale też kształt prozy polskiej po roku 2000 nie jest jednorodny i można znaleźć wiele tytułów, które realizują strategię przekroczenia, błędu jako metody literackiej.

## 5. Błąd jako metoda w prozie polskiej po roku 2000

### 5.1 Z najnowszej prozy polskiej

By wyodrębnić błąd i dookreślić jego istotę, stworzyć nazwę zjawiska albo jego kategoryzację, potrzebna jest norma. W wariantywnych zestawieniach będą to podobne nominalnie opozycje oparte na analogicznej zależności: prawda – kłamstwo, oryginał – fałszerstwo, prostolinijność – zwodzenie itp. To logiczne rozumowanie nie pozwala wystartować w interpretacyjnym biegu bez ustalenia wcześniejszych standardów, które ów błąd miałby przełamywać. I tak, analizując – przykładowo – dzienniki, będziemy je stawiali w szeregu długiej tradycji dziennikopisarstwa, wszelkich żurnali, pamiętników czy nawet notatników, od średniowiecza po dziś. W przypadku nowych form literackich potrzebna znów będzie generalizacja i odniesienie sposobu prowadzenia narracji czy konstrukcji świata przedstawionego do znanych nam tropów poetyckich (by stworzyć standard). Błąd, w takim rozumieniu, nie jest autonomicznym chwytem, lecz jest zawsze powiązany z jakąś normą, kontr-błędem, prawdą, tradycją literacką czy interpretacyjną. Założenie, że tak jest, ogranicza zrozumienie tego pojęcia i zawęża go do tylko jednej funkcji – niezawodnego antagonisty.

Tymczasem literatura najnowsza, zwłaszcza polska, poczyną sobie w najlepsze drwiąc z utartych konwencji, tworząc własne, nowe, nieskategoryzowane formy literackie. To zaś krytykom spędza sen z powiek i popycha do tworzenia nowych definicji czy porównań. Coraz częściej można spotkać się z frazami opisującymi nieprzystawalność gatunkową poszczególnych tekstów: ten nie jest poematem (choć na taki wygląda), inny znów mógłby być powieścią kryminalną (gdyby nie miał wątków romansowych), ta zaś powieść z powodzeniem mieściłaby się w obrębie czystej fikcji literackiej, lecz zaburzeniem są tu listy czy wplatane w tekst fakty historyczne. Przykładowo, Krzysztof Uniłowski w recenzji *Co nam się podoba* tak pisze o *Finimondo* (2004) Piotra Siemiona: „Niech najpierw zrobią z *Finimondo* powieść realistyczną, niech czytają utwór jako prostomyślny raport o współczesnej Warszawie, Polsce i Polakach. Niech ustalają, z jakich pozycji autor dokucza prawicy i lewicy. A potem wyjdzie na jaw, że w powieść wmontowane zostały parafrazy czy wręcz przytoczenia z Szekspirowskiej komedii i całe to gładzenie o diagnozowaniu rzeczywistości, o realizmie oraz jego niedostatkach weźmie w łeb”<sup>1</sup>. Byłaby więc książka *Finimondo* niejedolita, skomplikowana formalnie i niejedno-

---

<sup>1</sup> K. Uniłowski: *Kup Pan książkę!* Katowice 2008, s. 39–40.



znaczna gatunkowo. W innym miejscu, o książce *Szkieleciarki* (2002) Wojciecha Kuczoka napisze krytyk, że „proza Kuczoka nie mieści się w utrwalonych społecznie wyobrażeniach na temat sztuki słowa”<sup>2</sup>, że „proza Kuczoka budzi zaufanie, bo wydaje się wielce literacka”<sup>3</sup> oraz że „opowiadania Kuczoka znakomicie pasują do magazynów czy przeglądów kulturalnych, nagłaśniających wszelkie mody i snobizmy, a przy tym opisujących ów świat nie bez wyraźnej nuty ironii”<sup>4</sup> – tym samym stawia powieść *Szkieleciarki* w trzech różnych przestrzeniach odbioru. W końcu, ten sam krytyk napisze o powieści Macieja Fortuny *Pasztet z duchami* (2002), trafnie diagnozując cały sort średniej jakościowo literatury mozaikowej:

W naszej najnowszej prozie znajdziemy całkiem sporą grupę utworów, które zdają się o tyle ważne, iż rzucają wyzwanie, wymykają się lekturowym przyzwyczajeniom i oczekiwaniom zarówno nieprofesjonalnych czytelników, jak i znawców. (...) Po prawdzie, to starych miar nie ma tu do czego przyłożyć... Powiem od razu: bez względu, jak oceniłbym sam utwór, imponuje mi wymijanie wszelkich definicji dobrej, słusznej lub wartościowej literatury. Znane normy traktowane są tu właśnie tak, jak zasługują – unieważnia się je wzruszeniem ramion.

Gdyby to było pisarstwo innowacyjne, eksperymentalne, awangardowe! (...) Mniej więcej wiadomo, czym się je innowacyjne, eksperymentalne czy awangardowe, jakimi wypada doprawić kontekstami, jak smakować albo jak się krzywić. Tymczasem mamy sprawę z czymś zupełnie innym. Słuszniej byłoby powiedzieć, że to proza regresywna – z tą jej literackością podniesioną do potęgi, błędzeniem po intertekstualnych piaskach wszędzie, dokąd porwie żywioł pastiszu. Rzecz niby nieskomplikowana – krzyżówka komercyjnej tandety z oświeceniową powiastką i modernistyczną pretensjonalnością. Tylko jak się do czegoś takiego przedostać?<sup>5</sup>

Z diagnoz Uniłowskiego wynika jasno, że dużo w polskiej bibliotece prozy najnowszej powieści właśnie kłopotliwych. To interpretacyjne wyzwania, które sprawny krytyk z pewnością dobrze zdiagnozuje, opíše i zrecenzuje, jednak nie sposób pozbyć się wrażenia, że te odstępstwa od normy stały się po 2000 roku standardem pisarskim. By jednak nie zawęźać argumentacji o wrażeniach krytycznych z prozy najnowszej do jednego tylko fachowca, warto spojrzeć na inne teksty krytyczne ostatnich lat. Także w *Literaturze obecnej* Tomasza Mizerkiewicza<sup>6</sup> znaleźć można fragmenty, które mówią o niejednolitości różnych tekstów literackich. *Lód* (2007) Jacka Dukaja (i inne jego teksty) Mizerkiewicz przedstawia jako nawiązanie do dwóch różnych

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 150.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże, s. 228-229.

<sup>6</sup> T. Mizerkiewicz: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013.

tradycji: *science fiction* i XIX wiecznej prozy realistycznej: „Są to dzieła, które zdają się mówić, że wiek XIX nadal trwa sobie w najlepsze, że wszyscy wciąż przede wszystkim czytają książki (a nie oglądają, słuchają, klikają w kontakcie z innymi mediami) i poprzez nie poznają świat, stąd zapotrzebowanie na wielostronicowe lub multiwoluminowe wizje rzeczywistości. Czasy Balzaka (...) w tym wypadku jakby nie przeminęły”<sup>7</sup>. Dalej, o powieści *Cały czas* (2006) Janusza Andermana przeczytamy: „Dowodem tej drugoobiegowości, której zaznaje nie tylko pisarz, ale która staje się zadaniem dla czytelnika, są pastisze twórczości niezależnie zawarte w *Całym czasie*. Słuchowisko o ukrywającym się działaczu podziemia oraz kawałek pseudo-beckettowskiego dramatu o zachowaniach władzy dowodzą, iż Anderman stawia przed nami wielkie wyzwanie interpretacyjne”<sup>8</sup>. Powieści wspomniane przez krytyków zdają się być nie-dookreślone gatunkowo – to hybrydy ewolucyjne, które trudno zaklasyfikować do jednego tylko rodzaju. Jednocześnie w każdej z omawianych pozycji można wskazać jakiś gatunek nadrzędny, dominujący. Pozostałe domieszki nazywane są różnie: odstępstwem, urozmaicheniem, przeplataniem się dwóch (bądź więcej) gatunków i rodzajów literackich.

Żaden z cytowanych krytyków nie określa tego zjawiska jako błędów w zakresie reguł gatunkowych powieści. Żaden nawet nie próbuje nadać temu procederowi spójnej definicji czy opisać tej tendencji jako dominującej w prozie polskiej – być może dlatego, że na drodze rozwoju gatunku taka żonglerka stylami stała się na tyle powszechna, by uznać ją za standard? Mimo iż dochodzi tu do zaburzeń utartych struktur fabularnych, narracyjnych czy stylistycznych, które można spokojnie podkreślać jako błędne (niestosowne) na przykład w powieści fantastycznej czy powieści rozwojowej – krytyka literacka teksty, które opierają się na takich jak błąd odstępstwach od normy, tworzących (zdaniem krytyków) ciekawą ścieżkę ewolucji gatunku, określa jako naturalną konsekwencję nowych wariantów starych form literackich – konglomerat, mozaikę. Jest to jednak założenie subiektywne, jednostronne, które zakłada pewną liniowość myślenia o literaturze. Przesunięcie punktu ciężkości z początku na koniec układanki gatunkowej pozwoliłoby pewnie odciąć się od przeobrażania się struktur i założyć, że błąd jest niezależną praktyką literacką, semigatunkiem, który zakłada nie tyle odstępstwo od, co podobieństwo do – ułudę, zwodzenie czytelnika, że oto ma do czynienia, przykładowo – z dziennikiem.

Takie „błędy” nie zakładają hybrydyczności na poziomie prozy XX-wiecznej, klasyki literackiej ekstrawagancji (Wat, Konwicki, Gombrowicz itp.). W tych przypadkach tendencja

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 188.

<sup>8</sup> Tamże, s. 125.

do nierespektowania reguł gatunkowych przejawiała się w obrębie jednego tylko z nich. Ewolucji podlegał tylko dziennik, zmiany zachodziły jedynie w obszarze powieści, pisarz generował indywidualną, nową, niekonwencjonalną formę literacką (która szybko zyskiwała nie tylko swoją nazwę i definicję, ale też popleczników i kontynuatorów). Połowa XX wieku (i później) to ostatnie chyba lata, kiedy faktycznie tworzyły się grupy i tendencje literackie – dziś opisywane jako klasyczne. Obecne odstępstwa od norm dziwią tym bardziej, że w początkach XXI wieku wykształciła się swego rodzaju moda na klasykę – powrót do znanych i sprawdzonych form – powrót wielkich narracji wypierających awangardowe poczynania sobie z formą<sup>9</sup>. Dariusz Nowacki w książce *Wielkie wczoraj* tak diagnozuje (choć we wstępie zarzeka się, że diagnoz żadnych w tomie esejów krytycznych nie będzie) prozę po 2000 roku: „Tak archaiczność narracji, jak i pasożytniczy charakter fabuły nie może być żadną pomyłką; prowokacje te nie wzięły się z jakiegoś zagapienia czy niedyspozycji. Raczej zostały pomyślane tak, żeby nawet średnio wyrobiony czytelnik zorientował się w czym rzecz, i zamieszkał w tym co bezpieczne, oswojone i swojskie zarazem”<sup>10</sup>. Świetnym przykładem tego typu zabiegów są *Balzakiana* (2008) Jacka Dehnela, których autor sprawnie żonglując autorytetem pisarskim wprowadził Balzaka na powrót w XXI wiek. W tym przypadku odwoływanie się do znanego i uznanego twórcy wynika z braku autorytetu literatury współczesnej. Potrzeby czytelników są niezaspokojone, brakuje języka, którym można by odpowiadać na pytania zadawane przez kulturę i społeczeństwo – w rezultacie twórcy tacy jak Dehnel zaczęli sięgać do znanych kategorii. Balzaka, przykładowo, kupuje się w ciemno. Dzięki utrwalonej opinii mistrza realizmu jego książki sprzedają się świetnie, także współcześnie. Jest to pisarz na tyle znany, by świetnie rekomendował prozę najnowsza, a zarazem na tyle zakurzony, by był atrakcyjny, „nowy” – albo przynajmniej na nowo czytany. Moda na klasyków, która zapanowała na progu lat pierwszych XXI wieku, stępiła zmysł krytyczny przeciętnych (i nieco ponadprzeciętnych) czytelników. Grzani znanym ciepłym narracjami czytanych jeszcze za młodu, trochę szkolnych, ale jakby bardziej dorosłych, często przeoczała grę z tradycją, która zaczęła się w tego typu powieściach pojawiać. Pomijali ewidentny pastisz czy parodię, przekłamanie, uroczę przywłaszczanie sobie cytatów z mniej znanych dzieł (albo niedokładnie czytanych) klasyków. I tak wariacje balzakowskie Dehnela przechodziły niezauważone, przez krytykę traktowane trochę po macoszemu. Podobnie było z nawiązaniem do klasyki w *Saturnie* (2011) tego samego autora. Dehnel szybko zyskał sobie renomę dobrego, sprawdzonego warsztatowo pisarza, który owszem,

---

<sup>9</sup> D. Nowacki: *Wielkie wczoraj*. Kraków 2004.

<sup>10</sup> Tamże, s. 86.

czasem porywa się na żart literacki dla wtajemniczonych polonistów, ale nie jest na tyle kontrowersyjnym, by budził wątpliwości czytelników. Pisał o tym też Przemysław Czapliński w *Polsce do wymiany*: „Kanon – na chwilę – powrócił. Dotychczasowe jego formy, czyli zmienne mody oraz uśpiony w archiwum kultury europejskiej zbiór arcydzieł, zostały radykalnie przekształcone w kanon, jako program polityczny”<sup>11</sup>.

Dopiero wnikliwa analiza takich poczynąń jak kolejne książki Dehnela (*Matka Maryna*, 2014), Doroty Masłowskiej (*Jak zostałam wiedźmą*, 2014) czy nawet takich klasyków jak Jerzy Pilch (*Dziennik*, 2012, oraz *Drugi dziennik*, 2013) dostarcza materiału do rozważań o przydatności takiej restytucji kanonu jak ta, którą znajdujemy w *Balzakianach*. Wielkie narracje również nie są satysfakcjonującym rozwiązaniem dla współczesnego czytelnika. Dopiero wprowadzanie do nich modyfikacji, psucie tych kanonicznych tekstów, łączenie ich z innymi, robienie intencjonalnych błędów w gatunku prowadzi do nowych, interesujących form – przebudowy kanonu.

## 5.2 Realizm – narracje wielkie i małe

W przypadku prozy najnowszej wszelka generalizacja rozpięchnie się w zderzeniu z terminami i genologią literacką. Założenie, że mamy oto do czynienia z emblematami prozy realistycznej czy powtórką z modernistycznych imponderabiliów narracyjnych, byłoby co najmniej naiwne. Ten wycinek najnowszego życia literackiego, osadzonego w konkretnym kontekście społecznym i (przede wszystkim) krytycznym, to charakterystyka czasu oraz tendencji, która rządzi, moim zdaniem, prozą współczesną. Sądy o powieści opierają się tu na prostym rozgraniczeniu, że mamy *de facto* do czynienia z dwojakim rozumieniem realizmu – w ramach pierwszego chodzi o wielki realizm francuski XIX wieku, w ramach drugiego – formę obrazowania polegającą na zbliżeniu dzieła literackiego do rzeczywistości. Poniekąd obie te tendencje przenikają się, tworząc spójny wizerunek sceny literackiej – ale w XIX wieku. Później idą odrębnymi drogami i kreują nowe formy wyrazu, nadal pozostając w obrębie realistycznego dyskursu.

---

<sup>11</sup> P. Czapliński: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 262. Kwestię kanonu rozwija Joanna Kurczewska w tekście *Kanon kultury narodowej*. W: *Kultura narodowa i polityka*. Warszawa 2000. W obszernej, wielokontekstowej analizie Kurczewska dochodzi do trzech rozumień kanonu: jako dziedzictwa narodowego, jako zbioru aktualnych mód i trendów oraz jako zespołu wartości reprezentujących wspólnotę narodową i państwową. Podkreśla zmienność kanonu i refleksje mu towarzyszące w momentach przełomowych i zwraca uwagę na kanon występujący także w mikro skali poszczególnych dyscyplin

Generalizacja nie udaje się jednak, gdyż, jak wskazują wcześniej przytoczone przykłady, raz odzywa się we współczesnej prozie echo Zoli czy Balzakowskich stron o paryskich salonach, innym razem styl pisarstwa realistycznego adaptuje się do nowych warunków i obrazuje lepiej, mocniej i dokładniej – jak dzieje się to w przypadku *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* (2002) Doroty Masłowskiej. Choć krytyczne zdania na temat realistycznego wymiaru pisarstwa autorki z Wejherowa są podzielone, to nie sposób nie zauważyć pewnej tendencji obrazowania, dobrze zresztą znanej literaturoznawcom. Nie ma tutaj konwencjonalnego, realistycznego obrazowania – jest coś dokładniejszego – reprezentacja.

O czym jest *Wojna polsko-ruska*? Powieść Masłowskiej traktuje o jakimś wyrywku społeczeństwa, owszem, daje jakiś portret małej społeczności – ale niejako przy okazji. Głównym tematem utworu jest bowiem narkotyczna faza i forma jej przedstawienia. To opowieść o naćpanym kolesiu, który wraz ze swoimi prywatnymi paranojami i obsesjami błąka się po wyrywkach świata, przypadkowych frazach, które wyzierają spod narkotycznego szaleń. Szalenie trudno jest trzeźwo opisać takie zjawisko. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że bliżej Masłowskiej do Schulza niż do realizmu – pisarka próbuje przecież wyartykułować to co nieme, wewnętrzne. „Wyrażanie niewyraźnego”<sup>12</sup> przywołuje na myśl twórczość Schulza właśnie. Ryszard Nycz pisał, że to właśnie tam dyskurs niewyraźnego objawia się najpełniej, choć charakteryzuje on też całą młodopolską twórczość nowoczesną – czy to prozatorską, czy poetycką. „Wyrazić niewyraźne, uchwycić nieuchwytnie”<sup>13</sup> – tak za Matuszewskim Nycz diagnozuje koloryt literatury XX wieku.

Na pierwszy rzut oka to Nyczowskie, modernistyczne obrazowanie i realizm *sensu stricto* nie mają ze sobą zbyt wiele wspólnego. Niemniej charakterystyczne wyznaczniki tej tradycji estetycznej każą upatrywać choćby u Masłowskiej owego „wyrażania niewyraźnego” – tekstu jako równoważnika uczucia metafizycznego<sup>14</sup>, subiektywizacji poznania, ale przede wszystkim realności zewnętrznej, która „staje się częścią wewnętrznej rzeczywistości, ale też nabiera jej własności: nieustannego przepływu ulotnych, fragmentarycznych, niezgodnych z sobą chwil przeżywanego doświadczenia”<sup>15</sup>. Nycz podsumowuje, że taka forma „doświadczenia wewnętrznego – domaga się artykulacji, wyrażenia, a nie odbicia”<sup>16</sup>. To pokłosie

---

<sup>12</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 19.

<sup>13</sup> Tamże, s. 18.

<sup>14</sup> Tamże, s. 20.

<sup>15</sup> Tamże, s. 21.

<sup>16</sup> Tamże, s. 22.

wcześniej wspomnianej Proustowskiej magdalenki i zadania, które właśnie realizm stawiał literaturze. Z lektury Markowskiego pamiętamy, że literaturę czyta się (a może raczej pisze się) na dwa sposoby<sup>17</sup> – podobnie rzecz ma się z realizmem – współcześnie obserwujemy ewolucję tego drugiego obrazowania: wyrażania, nie odwzorowania.

Wskazanie na cechy *Wojny polsko-ruskiej* wspólne z nowoczesnym sposobem odnoszenia się do rzeczywistości (zewnątrz staje się elementem wnętrza i nabiera jego cech) to chyba najlepsza charakterystyka narracji powieści Masłowskiej, o której krytycy do tej pory nie wspominali. Sposób obrazowania, forma narracji to coś, co nabrało tu kształtu opisywanej rzeczywistości. Fabuła jest w tym kontekście drugorzędna. Kryzysowi wielkiej narracji, otępieniu towarzyszącemu niemocy języka towarzyszyła nieefektywna proza polska, uwikłana w tradycje wielkiej prozy – a nie wielkiego obrazowania. Stąd potrzeba nowości, modyfikacji, eksperymentowania – nawet z odwołaniem do wielkich nazwisk. Nieadekwatność języka do opisywanej rzeczywistości nie pozwala na realizm, ale zmusza do realistycznego wyrażania, choćby środki były, na pierwszy rzut oka, mało realistyczne. Odsyłać będzie, ten brak wiary w możliwości języka, do teorii języka, wspomnianych już wcześniej. Nycz także odsyła do analogicznych poglądów na temat języka:

W grę wchodzi więc zasadniczo rozmaite „umiarkowane” wersje wspomnianych teorii: tzn. koncepcje przyznające językowi walory komunikacyjne, lecz odmawiające mu ekspresywnych; uznające w nim narzędzie poznania pojęciowego, lecz nie intuicyjnego, bądź też akcentujące fundamentalną *n i e a d e k w a t n o ść m o w y*. Wydaje się, iż przede wszystkim ten ostatni pogląd, który przywykło się nazywać teorią „grzechu pierwotnego” języka, uznać wypada za podstawowy kontekst wyjaśniający głoszone przez pisarzy przeświadczenia. Antecedencje tej teorii znaleźć można zapewne już w uwagach Platona o „niedoskonałości mowy” (z *Listu VII*), której wrodzone wady przewyżnione mogą zostać jedynie w wychowawczym zadaniu „pisania” w ludzkich duszach (*Fajdros*, 278a). Spokrewniony i często splatający się w historii z tą teorią wątek tworzy tradycja charakteryzowania własności i zadań sztuki za pomocą kategorii wzniosłości; tradycja w wersji retorycznej zapoczątkowana przez Pseudo-Longinosa i odnowiona przez Boileau, a w wersji estetycznej ukształtowana w okresie przedromantycznym przez Burke’a i – przede wszystkim – Kanta.

Rozwiniętą postać nadał tej teorii języka i sztuki romantyzm. Pod koniec XIX w. osiąga ona swe apogeum (w swej dotychczasowej tradycyjnej postaci) w doktrynie symbolizmu. Na początku XX w. natomiast zaczyna przechodzić istotną metamorfozę w praktyce i teorii rozmaitych ruchów sztuki nowoczesnej. Symptomatycznym świadectwem przełomu może być w tym

---

<sup>17</sup> M. P. Markowski: *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999.

względnie choćby wczesny (1916) szkic Waltera Benjamina o mitycznym „adamowym” języku właściwych nazw i o jego skażonej „pierworodnym grzechem” historycznej postaci – języku konwencjonalnych, arbitralnych znaków.<sup>18</sup>

To syntetyczne zestawienie teorii języka pokazuje nie tylko, jak poglądy ewoluowały na przestrzeni wieków, ale przede wszystkim zaznacza jego ciągłą obecność w historii obrazowania. Zupełnie nie dziwi zatem współczesna modyfikacja tego dyskursu, a już szczególnie można upatrywać takiego przedstawienia w metajęzyku *Wojny polsko-ruskiej...* i szukać realizmu wrażeń w prozie współczesnej po roku 2000. Podobnie z językiem używa sobie przecież Sławomir Shuty w *Zwale* (2004), o którym Nowacki pisze: „siłą najnowszej powieści Sławomira Shutego nie jest bynajmniej anegdota. W odmalowaną na kartach tej prozy rzeczywistość wołającą o pomstę do nieba można wierzyć lub nie. Najważniejsze jest to, co zarejestrowała «taśma magnetofonowa», a co ostatecznie składa się na świadomość społeczną, której wyrazem jest język”<sup>19</sup>. Niewybredna mieszanka kolokwializmów rynsztokowych z marketingowym slangiem to też nowoczesny strumień świadomości, portretowanie od wewnątrz, „robienie” pewnego wrażenia, mały (można nawet zażartować) realizm. Podobnie dzieje się w *Radio Armageddon* (2008) Jakuba Żulczyka. W recenzjach także podkreśla się specyficzną rolę języka w obrazowaniu, języka, który przyjmuje pozę opisywanej rzeczywistości: „mamy w tej młodzieńczej powieści Żulczyka językowe perturbacje, dzikość serca i rozchełstanie. Jednak nadmiar słów i chaos dobrze podkreślają chaotyczność życia bohaterów należących do kolejnego po X i Nic pokolenia. Egzaltacja i patos mieszają się tu z dojrzałością, dowcipem, trafną obserwacją społeczną – jak w życiu nastolatków. Jak mówią bohaterowie powieści: wyrazy i zdania się skompromitowały”<sup>20</sup>. Zmiany w paradygmacie językowym wykorzystywał nawet Różewicz w *Kup kota w worku* (2008), gdzie pierwszą część tomu stanowi językowy strumień przypadkowości. Tadeusz Dąbrowski w „Polityce” tak pisze o tomie poety:

Trzy czwarte książki to parodia języka, jakim mówią do nas copywriterzy, gwiazdy, politycy, dziennikarze, autorzy blogów, „artyści”, „pisarze”, cudowne dzieci rodzimej prozy. Kilkadziesiąt stron kpiarskiej, tragikomicznej i, trzeba przyznać, męczącej logorei nie jest jednak świa-

<sup>18</sup> R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 25-26.

<sup>19</sup> D. Nowacki: *Zwał, Sławomir Shuty*. Wybórca.pl: <http://wyborcza.pl/1,75517,2272347.html>. Dostęp z dnia 16.09.2015.

<sup>20</sup> A. Wolny-Hamkało: *Bunt i wrzask. Wrzask bez kompromitacji*. „Polityka” z 8.03.2008. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/249585,1,recenzja-ksiazki-jakub-zulczyk-radio-armageddon.read>. Dostęp 16.09.2015.

dectwem zgorzknienia czy nihilizmu. Różewicz patrzy temu światu w twarz i stara się go przeboleć. Pasja, z jaką używa kultury masowej w roli oręza przeciwko niej samej, sprawia, że należałoby wnikliwiej rozważyć kwestię (estetycznej) fascynacji poety tym, co niskie, puste, tandetne i trywialne.<sup>21</sup>

Krytyk sugeruje namysł nad celowością zabiegu Różewicza, jednak nie robi tego w dalszej części tekstu. Banalnie zauważa, że chodzi jedynie o wzbudzenie w czytelnikach pragnienia poezji i lepszej jakości tekstu. Gdyby tak było, ów fragment nie byłby aż tak obszerny i nie stanowiłby preludium do pozostałych tekstów poetyckich tomu. Frywolność stylistyczna poety to nie skarga, a obserwacja zjawiska kulturowego, językowego, społecznego i przekształcenie stylistyki zgodnie z wcześniej wspomnianą potrzebą wyrażenia niewyraźnego – by oddać przeżycie, nie jedynie opisać tendencję. To, co u Masłowskiej, Shutego czy Żulczyka obserwujemy odśrodkowo, u Różewicza pokazane jest z dystansu i bardziej krytyczne – jest to jednak dokładnie ten sam mechanizm przedstawienia. Tworzenie przy braku zaufania do języka, realistyczny sposób obrazowania bez odniesień do prozy wielkich realistów, acz z tymi samymi imperatywami – by jak najpełniej odmalować rzeczywistość.

Już teoretycy rosyjscy, badając problem realizmu, widzieli w nim uniwersalne narzędzie do opisu świata i przyjmowali wielość poetyk, którymi tenże się posługuje. W przedmowie do tomu *Wokół problemów realizmu* Andrzej Lam zaznacza, że „realizm jest pojmowany jako wieloepokowy nurt, spełniający się w obrębie zróżnicowanych typów, wchłaniający w miarę swojej ewolucji różne style i poetyki, dopuszczający nie tylko empiryczno-logiczny ogląd rzeczywistości, ale również umowność, formę romantyczną, baśniowość, groteskę, rozmaite deformacje”<sup>22</sup>. Nie chodzi tu jednak o katalog wszelkich form, a o „twórcze przekształcenie, pociągające za sobą zmianę sposobu widzenia i odczuwania świata”<sup>23</sup>. Badacze rosyjscy zgodnie będą więc twierdzić, że sam realizm wiele ma twarzy. Za kluczowe można uznać twierdzenia Władimira Dnieprowa, że „wiele jest stylów realistycznych o przeciwstawnych cechach formalnych. Pewne style indywidualne wymagają metaforyczności języka, inne ją wykluczają; jedne posługują się przede wszystkim porównaniem, inne zwykłym opisem. Wszystko zależy od określonej idei poetyckiej, determinującej styl”<sup>24</sup>. Wszędzie tu mowa o realistycznym obrazowaniu, a nie o wielkiej powieści realistycznej XIX wieku.

---

<sup>21</sup> T. Dąbrowski: *Kot w butach*. „Polityka” z 23.09.2008. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/268218,1,recenzja-ksiazki-tadeusz-rozewicz-kup-kota-w-worku.read>. Dostęp 16.09.2015.

<sup>22</sup> *Wokół problemów realizmu*. Oprac. A. Lam. Warszawa 1977, s. 13.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. 310.



Inną właściwością tekstów Masłowskiej (czy też wspomnianych utworów Shutego i Żulczyka) jest orientacja na porozumienie z czytelnikiem, co również teoretycy rosyjscy podnosili jako konieczne dla realistycznego opisu. Słynna Bachtinowska dialogowość odbija się echem w tekście, przykładowo Michała Chrapczenki, gdzie stwierdza autor, że „organiczną właściwością sztuki słowa (...) jest stała orientacja na czytelnika, słuchacza, na ich percepcję wartości artystycznych”<sup>25</sup>. Nie można więc zakładać, że do współczesnego czytelnika pisarze kierowaliby archaiczną formę i języka, i przedstawienia. Psychodeliczny tekst (i w formie, i w treści) ostatecznie stanowi najlepszą, możliwą prefigurację rzeczywistości, wpisując się w dyskurs realistyczny.

Podobnie o odtworzeniowej roli języka w *Wojnie* wypowiada się Zofia Mitosek<sup>26</sup> w swoim głosie krytyczno-analitycznym na temat powieści Pomorzanki: „Zapożyczony język jest wielorako umotywowany. Powieść odtwarza mówienie Silnego i dopiero poprzez naśladowanie tej mowy buduje przedstawioną rzeczywistość. Teoria literatury nazywa taki zabieg artystyczny *mimesis* językową”<sup>27</sup>. Dalej jeszcze badaczka stwierdza, że „postać ta charakteryzuje się poprzez styl swojej wypowiedzi”<sup>28</sup> i dodaje: „języki, podlegając stylizacji, satyrze i parodii stanowią referencję powieści”<sup>29</sup>. Mitosek stawia język powieści Masłowskiej poza dialogiem metaliterackim. Widzi w nim jedyną możliwość odwzorowania-reprezentacji, co dokonuje się nie przez opis i wszechwiedzącego narratora, ale przez wypowiedź, głos bohaterów, dialogi w powieści. Konstrukcja wypowiedzi staje się przez to tożsama z przedmiotem przedstawienia. Analiza tekstu *Wojny* ostatecznie sprowadza się w *Opracowaniu do rzeczywistości* do analizy języka, który stanowi „próbkę» chaosu, który otacza bohatera”<sup>30</sup>.

Mitosek nadaje też specyficzny sens scenie finałowej powieści. To jeden z niewielu głosów, który odsuwa wizję gombrowiczowskiego podsumowania na dalszy plan, a przybliża funkcjonalizację opisu. Badaczka zauważa, że „Mowa Masłowskiej nie jest metatekstem, nie stanowi komentarza do książki”<sup>31</sup>. Zamiast historii o pisaniu – kreowaniu rzeczywistości autorka artykułu znajduje ostatecznie w *Wojnie...* dzieło, spod którego autentyzm mocno przebija, jest nie tylko zauważalny, ale wręcz nominalny. Mowa o obrazie dwojakim – o języku, który „staje się przedmiotem reprezentacji”<sup>32</sup>, i o bohaterze, który jest dziełem autorskim-reprezentacją

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 226.

<sup>26</sup> Z. Mitosek: *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną)*. W: *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków 2003.

<sup>27</sup> Tamże, s. 334.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 335.

<sup>30</sup> Tamże, s. 341.

<sup>31</sup> Tamże, s. 344.

<sup>32</sup> Tamże.

świata, który widzi: kultury, społeczeństwa, obyczajów, „klisz, gier i resztek subkultury”<sup>33</sup>. Tak problem reprezentacji w powieści Masłowskiej widzi Zofia Mitosek i trudno nie zgodzić się z badaczką i jej założeniem o reprezentatywnych wartościach *Wojny*. Dodatkowo uznaje autorka tekstu, że utwór Masłowskiej jest dla krytyków na tyle problematyczny, by ci podzielili się na dwa legiony: zatwardziałych polonistów broniących poprawności języka (a tym samym szkalujących powieść, o której mowa) i na tych głoszących apoteozy metatekstualnych wątków w *Wojnie*, upatrujących w niej refleksji o pisaniu i kreowaniu rzeczywistości w myśl gombrowiczowskiej recepty na tekst. Sama Mitosek sytuje się ze swoją opinią na całkowicie przeciwnym biegunie. Język jest dla niej kalką rzeczywistości a fragmenty autotematyczne (wątek Masłowskiej, poetki osławianej przez papugi) odbiera jako podpis pod reprezentacją, a nie głos w dyskusji o formie przedstawienia.

Mimo wielu tekstów krytycznych poświęconych prozie Doroty Masłowskiej nadal trudno się zgodzić – bez głębszego zastanowienia i analizy – z twierdzeniem, że pisarka od samego początku (*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*) podpiera się klasyką. Hipertekst, który Masłowska zaszerwowała na krytyczną przystawkę w 2002 roku, nie sugerował powrotu wielkiej narracji. Mimo to Czapliński w swojej analizie wczesnego pisarstwa Masłowskiej przyrównuje jej pierwszą książkę do *My zdies' emigranty* (1991) Manueli Gretkowskiej. Zestawia ze sobą główne przesłanie obu tych pozycji i konfrontuje sposoby wyznaczania tożsamości w obu utworach – stwierdza przy tym, że opierają się one na tych samych założeniach. Pozornie omijając kanon, Masłowska nie robi nic innego, jak tylko go aktualizuje. Wbrew pierwszemu wrażeniu (aroganckiego języka współczesnego blokowiska) *Wojnie polsko-ruskiej* bliżej do powieści realistycznych niż gimnazjalnej nowomowy. Czapliński sam z resztą zauważa, że „kanonu nie da się ani ominąć, ani frontalnie zaatakować”<sup>34</sup>. Konkluduje, że wielkie narracje okazały się niezastąpione do opisu świata restytuowanego w latach dziewięćdziesiątych, na nowo odkrywanej historii najbliższej (PRL, przeszłość wojenna), do opisu, wreszcie, świata „normalsów”<sup>35</sup>. Proza Masłowskiej należy zatem do rzędu wielkich narracji – jest z gruntu realistyczna, wywodzi się z tradycji tytanicznych realistów, którzy z mozołem odmalowywali XIX-wieczne społeczeństwa. *Wojna polsko-ruska* dopuszcza więc do głosu język w jego najczystszy, grubiańsko-literackim wydaniu. W jednym zdaniu mieszają się ze sobą wysublimowane kompozycje składniowe, cytaty z klasyków z przekleństwami rynsztokowymi i urywanymi zdaniami.

---

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> P. Czapliński: *Polska do wymiany...*, s. 273.

<sup>35</sup> Tamże, s. 274.

### 5.3 Doroty Masłowskiej pozostałe przypadki

Późniejszy *Paw królowej* (2005) utrzymany jest w podobnej poetyce, więc nie stwarza problemów interpretacyjnych, choć to książka wybitna, o czym świadczy nagroda Nike 2006. Dopiero *Kochanie, zabiłam nasze koty* (2012) nastręcza trudności, bo oto okazuje się, że uznana polska pisarka, reprezentantka nowego pokolenia, wybitna znawczyni gier literackich, szturmem wchodząca na salony polskiej literatury, nagle nie zyskuje uznania krytyków. Píše powieść dość prostą, rezygnuje ze swojej charakterystycznej manieri językowej, odrzuca rolę hiperrealistki i oddaje produkt konsumpcyjny, którego główną cechą jest przystępność. Tak charakteryzuje powieść Kinga Dunin z „Krytyki Politycznej”:

Poprzednie powieści i dramaty Masłowskiej były właściwie podobne, mocno jednak osadzone w polskiej rzeczywistości. Karykaturując ją, odsyłały do realnych zjawisk w sposób namacalny, czasem wręcz bolesny. Tym razem to już tylko makieta. I to nawet nie makieta rzeczywistości, ale makieta makiet: zbanalizowanych diagnoz, krytycznych analiz współczesnych filozofów przerobionych na artykułiki dla prasy kobiecej. To atrakcyjna lektura, bardziej od poprzednich przyjazna dla czytelnika, w istocie nawet nie próbująca sugerować intelektualnych głębi. Literatura dobrze zrobiona, ale niskokaloryczna. Pustka, ukryta za słowami, jest tylko pustką, a nie żadną wielką metaforą współczesnego świata. „Mam mnóstwo niczego... la la la... Nic to dla mnie w sam raz” – podśpiewuje w powieści pisarka.<sup>36</sup>

Inny krytyk, Jacek Cieślak z „Rzeczpospolitej”, tak wypowiada się o trzeciej powieści Masłowskiej<sup>37</sup>: „Masłowskiej przytrafił się kryzys twórczy”, „fabuła jest mizerna”, „z czasem satyra na banalność zaczyna być banalna i nużąca”, „nowa powieść Masłowskiej przynosi zawód”.

*Kochanie, zabiłam nasze koty*, mimo ewidentnej słabości, nie odbiega aż tak bardzo od poprzednich produkcji pierwszej maturzystki polskiej literatury. Podobnie jak wcześniej, Masłowska próbuje dość dokładnie odmalować ową pustkę i miałość, którą ostatecznie krytycy zarzucają nie światu przedstawionemu, ale samej autorce. Narracja zbudowana z kalek językowych z angielskiego, cytaty „z realu”<sup>38</sup> – jak czytamy w „Dwutygodniku”: „ma to wyglądać na nieudolny przekład z amerykańskiego. Albo wręcz tłumaczenie maszynowe za pomocą Google

<sup>36</sup> K. Dunin: *Masłowska, czyli mnóstwo niczego*. „Krytyka Polityczna” z 12.10.2012r., [http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/DuninNowaMaslowskaczylimnostwoniczego/menuid-76.html?comment\\_id=40897&joscclean=1](http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/DuninNowaMaslowskaczylimnostwoniczego/menuid-76.html?comment_id=40897&joscclean=1). Dostęp dnia 19.07.2015.

<sup>37</sup> J. Cieślak: *Ofiara pustki pokolenia*. „Rzeczpospolita” z 08.10.2012r. <http://www.rp.pl/artykul/940124.html?p=1>. Dostęp z dnia 19.07.2015.

<sup>38</sup> J. Gondowicz: *Kompot*. „Dwutygodnik”. Nr 95 z 10.2012. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4013-kompot.html>. Dostęp dnia 19.07.2015.

Translator, jak podsuwa autorka<sup>39</sup>. Po raz kolejny rozbitcie języka przez wprowadzenie doń błędu staje się tu dominującym chwytem stylistycznym. Jednak – nie dzieje się to na poziomie gatunkowym, a jedynie fabularno-językowym. Analiza zaś błędów w języku powieści Doroty Masłowskiej nie odsłoniłaby metody, a jedynie kabaretowe sztuczki stylistyczne. Błąd, o którym mowa na początku, to błąd wprowadzenia innowacji w formę zastaną, błąd eklektyzmu w standardach narracyjnych, do których się przywykło. Bliżej takiej definicji błędu w XXI-wiecznej prozie polskiej jest najnowsza książka Masłowskiej *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autotematyczna dla dorosłych i dzieci*. Tym razem mamy do czynienia z pseudo-poematem, bajką. Swoją robotę (jak w przypadku poprzednich wydawnictw) Masłowska wykonuje znakomicie. Spełnia wszystkie wymogi formalne, by można było zaklasyfikować jej dziełko i jako bajkę, i jako poemat. Czytając *Jak zostałam wiedźmą* można niemal wypunktować Proppowskie elementy bajki: antagonista, protagonista, donator przedmiotów magicznych itp. Równie dobrze można nazwać też utwór poematem, gdyż definicja tego gatunku jest tak pojemna, że pomieści nawet eksperymentalną twórczość Masłowskiej. Znowu manewruje autorka językiem – również tym razem mistrzowsko mierząc się z kolejną formą literacką, a nawet kilkoma. To właśnie wydaje się istotnym elementem wyróżniającym *Jak zostałam wiedźmą* na tle innych powieści pisarki. Poprzednie teksty uwspółcześniały jedynie realistyczną narrację, z realizmu czyniły hiperrealizm. Tu poemat nie został tylko zaktualizowany za sprawą kolokwialnej składni, ale zmieszany z bajką i opowieścią autobiograficzną, tworząc błędny poemat bądź błędną bajkę – niejednorodną gatunkowo strukturę. Dodatkowo każdą ze wspomnianych form literackich Masłowska uwspółcześnia – co ma dać efekt jednolitego języka autorki we wszystkich niemal opublikowanych dotychczas utworach. Bajkę sprowadziła Masłowska do kiepskiego kina rodzinnego w stylu Disneya z lat dziewięćdziesiątych. Rymowanki, przećwiczone w *Pawiu królowej*, połączone z wierszem białym, dały swobodny pod względem wersyfikacyjnym poemacik dla dorosłych i dzieci. Powtórzenia (głównie antonimów *więcej i mniej*) wystrzyły główne przesłanie autorki utkane z utyskiwania na konsumpcjonizm.

Już na samym początku tekstu Masłowska podkreśla, że mamy do czynienia ze światem bajkowym. Zaczyna od apostrofy do dzieci, nazywa utwór opowieścią, co zbliża ją nawet do starych bajeń, bardowskich pieśni, pragatunku. Dalej, w kilku wersach syntezuje szekspirowskie standardy (wiedźmy, sępy, charakterystyczne wprowadzenie do sztuki), wprowadza motyw teatru (choć w fabule, nie w formie), by trochę zająć swoich czytelników grą z konwencją. Tekst jest pisany z myślą o scenie i doczekał się w końcu realizacji na deskach teatru. Taki

---

<sup>39</sup> Tamże.

polistrukturalny motyw opowiadania o świecie już na początku sugeruje przynajmniej dwie tradycje odbioru. Z jednej strony płacze fabułę, z drugiej w dosyć prosty sposób obrazuje dwuwarstwowość znaczeniową *Jak zostałam wiedźmą*:

Posłuchajcie, moje dzieci, tej długiej opowieści  
o... o wielu różnych rzeczach. Trudno do końca określić  
jakich.  
Są książki o smokach, o królewnach, o kotach,  
ale to jest książka o... o różnych kłopotach,  
w które chłopiec pewien popadł, co raz się wybrał do teatru,  
i o dziewczynce, i o koniku, co jeździć nie lubił, a stać owszem, bardzo,  
a niby w szprychy roweru w tę historię się wplątały  
jeszcze wiedźmy, sępy i zupełnie inne sprawy,  
więc po prostu zaczynamy, zanim wszystko wam wyjawię.  
Co to za historia straszna, zaraz samo się okaże.<sup>40</sup>

Okładka sugeruje, że dowiemy się, ile z rzeczoney wiedźmy jest w Masłowskiej. Początek poematu przenosi jednak akcent z autorki na pewnego chłopca, „który Boguś miał na imię”<sup>41</sup>. Chłopiec to rozpuszczony bachor opętany przez swojego iPhone’a. Towarzyszą mu równie zafascynowani produktami firmy Apple rodzice. Całą rodzinę cechuje brak kultury i obycia, zwłaszcza w instytucjach kultury:

(...) kołnierzyk, obuwie eleganckie, w dłoni wielka barwna paczka.  
„Chips” będzie napisane na niej albo „Wiejskie ziemniaczki”.  
W drugiej ręce iPhone lub paczka z napisem „WAFLE”.  
(...) wydaje szelest straszny.  
Wierci się niespokojnie, spocone ciągle ma dłonie,  
(...) często mówi: Dasz mi pograć na swoim iPhone’ie?  
Wzrokiem po wszystkim biega, nigdy nie może się skupić,  
a gdy chrupaniem się znudzi mówi: Kup mi, kup mi, kup mi, kup mi.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> D. Masłowska: *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci*. Kraków 2014, s. 7.

<sup>41</sup> Tamże, s. 8.

<sup>42</sup> Tamże, s.42.

Dodatkowo chłopca charakteryzują jeszcze ataki szału typowe dla źle wychowanych dzieci, maniakalny konsumpcjonizm, potrzeba bycia najlepszym i posiadania wszelkich możliwych, dostępnych na rynku gadżetów. Przy tym znamieną jest jeszcze jego otyłość i brak szacunku dla innych. To typowa, negatywnie przedstawiona i nieco przerysowana modelowa amerykańska rodzina – ofiary konsumpcjonizmu. Matka jest ciągle wpatrzona w telefon, ignoruje swoje dziecko. Nieobecny i zajęty pracą jest ojciec. Do tego rozpuszczony i ignorowany synuś. Wszyscy opętani współczesną gorączką złota. Bohaterowie dość tendencyjni, podobnie jak banalne stwierdzenia, które panoszą się w *Jak zostałam wiedźmą* niczym słabe aforyzmy. Wszystko w książce utrzymane jest w poetyce filmów rodzinnych – opartych na prostych zestawieniach historyjek dla dzieci – którą Masłowska postanowiła chyba potraktować serio i napisać analogiczną książkę używając tych samych chwytów, którymi niegdyś posługiwało się przedpołudniowe kino niedzielne.

Nie ma wątpliwości, że tematyka utworu nie zaprzęta uwagi odbiorcy, tak jak robi to jego forma. Książka jest bowiem dwuskładowa: poemacik-bajka to jedno, obrazki zaś tworzą osobną historię. Co ciekawe – charakteryzują je te same wyznaczniki.

Ilustracje Marianny Sztymy wykonane są według najnowszej mody na minimalizm. Łączą w sobie szwedzki chłód, oszczędną kreskę i ubogą kolorystykę (skandynawską) z nostalgicznym wspomnieniem czasów minionych. Z jednej strony przywołują dziecięce rysunki, z drugiej charakterystyczną linię w stylu Bohdana Butenki z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Mają przypominać jednocześnie retro-obrazki i najnowsze trendy w rysownictwie. Podobnie ilustrowane jest choćby *Uroczysko*, kupowane chyba głównie ze względu na rysunki Ellis Carson (choć i fabuła, jak na bajkę dziecięcą, niezgorsza). W tym samym stylu rysuje też Szwedka Camilla Engman czy coraz bardziej popularna Polka, Iwona Chmielewska. W przypadku wspomnianych rysowniczek możemy obserwować pewien trend w sztuce. Moda na retro, minimalizm, skandynawski chłód obecna jest przede wszystkim w grafice, ale widoczna bywa i we wzornictwie przemysłowym: tekstylia, meble itp. W *Jak zostałam wiedźmą* wykorzystano ten sam styl z całkiem niezłym powodzeniem – obrazki stanowią gratkę dla koneserów takich właśnie wydawnictw – albumów pod znanym nazwiskiem. Jeśli więc tekst okazałby się słaby i został źle przyjęty przez krytykę, to książka i tak funkcjonowałaby jako atrakcyjny przedmiot kultury, chętnie nabywany przez modnych, hipsterskich klientów sztuki. Szata graficzna pozycji również łączy dwa style odbioru: nowoczesne obrazowanie świata, ikoniczność i figuralność połączone tu zostały z klasyczną kreską, oszczędną grafiką, sprawdzonym rysunkiem kojarzącym się z epoką PRL. Styl obrazów przypomina wcześniej wspomniane upodabnianie nowoczesnego tekstu do wielkiej narracji, sprawdzonej wizji świata przynoszącej

ukojenie i wspomnienie sielskich czasów bezpieczeństwa, dzieciństwa. Zaburzeniem tej manieri jest nowoczesna symbolika, nawiązania do skandynawskich wzorów – żaden z tych stylów nie jest dominujący, przez co wszystkie „psują” się nawzajem.

Co ciekawe, podobnie rzecz się ma z samym tekstem Masłowskiej. Rozpatrywany analogicznie, jest jednocześnie dziecięcą opowieścią o złym świecie pełnym pieniędzy (czy raczej pragnienia pieniądza) i hipsterskim manifestem, głoszącym zło współczesności i obowiązującej mody. Wrogiem publicznym numer jednej jest oczywiście firma Apple, producent diabelskich iPhone’ów. Przedstawiane zawsze w pejoratywnym kontekście telefony stały się tu symbolem wszelkiego zła, oderwania od piękna świata i zwrotu w stronę wszystkim rządzącej mamony. W myśl naczelnych zasad właśnie hipsterstwa Masłowska pisze niczym rozżalona dziewczynka, której nic nie chce przyjść łatwo. Dlatego *Jak zostałam wiedźmą* staje się głosem pokolenia ludzi utyskujących na korporacje, dobrobyt ekonomiczny i zdobycze techniki. Utyskują oni na własną niedolę, bezrobocie czy też dają upust zwykłej zawiści wobec tych, którzy umieją zdobyć „łatwe pieniądze”. Tego typu manifestów jest w tej opowieści zbyt dużo. Tłoczą się poprzetykane banalnymi skargami, tworząc bajkę nie tyle dla dorosłych i dzieci, ile dla wyznawców hipsterstwa.

Produkcja Masłowskiej i Sztymy stanowi wykaz prawideł nowoczesnej kontestacji. To kolejny rys wspólny *Jak zostałam wiedźmą* z pozostałymi tekstami Masłowskiej. Czapliński, pisząc o debiutanckiej *Wojnie polsko-ruskiej...*, zaznaczał, że przedstawia ona świat głównego bohatera oparty na „negatywnych stereotypach na temat modernizacji”<sup>43</sup> (co w najnowszej książce Doroty Masłowskiej tylko się powiela). Zwraca uwagę na „agresywny frazes”<sup>44</sup> Masłowskiej i na ideologię, służącą manifestacji siły. Podobnie jest także w przypadku *Jak zostałam wiedźmą*. Ideologia reprezentowana przez marki (m.in. Apple) generuje wyższość (ekonomiczną). Zadaniem utworu jest tę hierarchię obalić. Dzieje się to w finałowej scenie walki dwóch matek. Masłowska dobiera te bohaterki z premedytacją. Konsumpcjonizm, na który narzeka, jest bowiem charakterystyczny dla stylu życia bogatej klasy wyższej. Autorka zestawia więc ze sobą Matkę Bogusia, wziętą bizneswoman z firmy „Więcej & Więcej i Wspólnicy” (charakteryzuje ją nieodłączny iPhone przy uchu), z matką w koszuli nocnej, prowadzącą stare auto przypominające nieco ładę. Zwyczajność drugiej matki skrywa w sobie jednak ukryty talent do taekwondo – bohaterka powala pierwszą z matek ze słynnego półobrotu. Symboliczna wymiana ciosów jest spełnieniem marzeń każdego fana Disneyowskich produkcji sprzed lat, kiedy to negatywni bohaterowie „aż się prosili” o porządny łomot.

---

<sup>43</sup> P. Czapliński: *Polska do wymiany...*, s. 270.

<sup>44</sup> Tamże.

Zwycięska matka, wzorowa pani domu, zaprowadza porządki i każe niesfornemu Bogusiowi zwyczajnie posprzątać. Narzuca swoje zasady, przejmuje przedmiot magiczny naznaczony piętnem Apple'a (iPuderniczkę) i zostaje wiedźmą.

Tak Masłowska finalizuje swoją autobiograficzną (jak sugeruje podtytuł) opowieść. Gdzieś w to faktycznie wkłada obraz samej siebie – kryptofanki znienawidzonej marki, małą dziewczynkę na usługach dorosłości, ilustratorkę dawnej rzeczywistości. Niczym swoje piosenki, tekst *Jak zostałam wiedźmą* skomponowała w rytmie hipsterskich narzekań, a Disneyowskie kino rodzinne przerobiła na opowieść o tym, jak obala się kult pieniądza.

Sama Masłowska przyznaje: „chciałam stworzyć świat podobny. Taki, który będzie mieszał konwencje, proporcje, stylistyki”<sup>45</sup>. Podobnie pisarstwo Masłowskiej ocenia Mizerkiewicz w swoim zbiorze o literaturze najnowszej: „Mnogość tych nawiązań, zderzanych ze sobą powiedzeń lub stylistyk, mogłaby nasunąć skojarzenie z postmodernistyczną metodą pisania tekstów, które są świadomymi swej wtórności kolażami, mozaikami cytatów”<sup>46</sup>. Krytyk nie daje się jednak zwieść pozorom i widzi te „błędy”, które świadomie Masłowska wprowadza do swoich tekstów:

Coś wszakże nie odpowiada w utworach Masłowskiej podobnemu widzeniu kwestii intertekstualnych, obecne tam podejście do cudzego słowa niewiele ma wspólnego z „pokojowym” przekonaniem, iż zawsze mówimy niewłasnymi frazami, jesteśmy nieodwołalnie zależni od cudzej mowy. W przytoczonych zdaniach widać wyraźnie odruch przekory, narratorka ma skłonność do odwracania znaczeń, przywołane cudze słowa są jak gdyby przedrzeźniane, umieszczane w kompromitujących kontekstach (...) albo celowo przekręcane (...). Ten zaczepny, niemal agresywny stosunek do cudzego słowa wymaga zatem innej teorii intertekstualności, mniej więcej takiej, o której myślał francuski teoretyk kultury Guy Debord (...).

Zapewne jest to jedno z wyjaśnień postępowania pisarki nie tylko z cytataми, ale też z różnymi stylami językowymi.<sup>47</sup>

Teoria Deborda, o której tu mowa, zakłada takie podejście do cudzego tekstu, które pozwala „przechwycić” cudzy tekst w myśl zasady, że to nie tyle cytowanie, ale własne użycie, często przewrotne i zmieniające znaczenie tekstu właściwego<sup>48</sup>. Podobnie rzecz się ma w przypadku stylów, którymi żongluje Masłowska. W *Jak zostałam wiedźmą* autorka przechwytuje

<sup>45</sup> K. Kubisiowska: *Jak Masłowska została wiedźmą*. „Wyborcza.pl” z 18.04.2014r. [http://wyborcza.pl/magazyn/1,137863,15825805,Jak\\_Maslowska\\_zostala\\_wiedzma.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,137863,15825805,Jak_Maslowska_zostala_wiedzma.html). Dostęp dnia 19.07.2015.

<sup>46</sup> T. Mizerkiewicz: *Literatura obecna...*, s. 239.

<sup>47</sup> Tamże, s. 239-240.

<sup>48</sup> G. Debord: *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Warszawa 2009, s. 138.



style, maniery, konwencje i odwraca ich pierwotne użycie (z perspektywy wymagań gatunkowych robi to błędnie).

Pisarstwo Doroty Masłowskiej, sprowadzone do analizy treści i prób streszczenia fabuły, (co dominuje w recenzjach krytycznych) skłania do rozważań o obrazowaniu polskiej rzeczywistości, o zmianie paradygmatu współczesnego człowieka (i czytelnika), o stosunku „nowej młodzieży” do dawnej historii (choć przecież lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte trudno nazwać dawną historią). Krytyka dywaguje na temat metod opisu rzeczywistości, której nie było się świadkiem, tak, by nie wkroczyć na teren prozy historycznej. Formalne zasady rządzące światem utworów Doroty Masłowskiej nie zawsze mają jednak związek z treściowymi manifestami literackiego pokolenia 2000. Powieści ostatnich piętnastu lat to historia zmiany podejścia do gatunkowych wyznaczników, która polega na celowym i świadomym popełnianiu błędów. Przy czym owe błędy nie mają wyłącznie w perspektywie ewolucji gatunków literackich, ale też definiują na nowo relacje między nadawcą a odbiorcami, opierając się na decepcji, zwodzeniu czytelnika, tworzeniu dla niego zagadek stylistycznych, częstym składaniu obietnic bez pokrycia. Kiedy, przykładowo, w *Jak zostałam wiedźmą* Masłowska obiecuje nam bajkę, opowieść dla dzieci (i dorosłych), nauczeni doświadczeniem kilkunastoletniej tradycji wydawniczej – nie ufamy tym deklaracjom i od pierwszych wersów rozpoczynamy wędrówkę po labiryncie stylistycznych zagadek: może to bajka, a może poemat? Wypadkową tego (i wielu innych) koktajli stylistycznych nigdy nie jest diagnoza, krytyczna decyzja wskazująca na gatunek dominującym w danym utworze, ale zgoda interpretacyjna na wielość, mozaikowość i – co najważniejsze – uznanie tego typu praktyk za emblematyczne dla prozy pierwszego dziesięciolecia XXI wieku.

## 6. Opowieść jako metodologia

Fabula *Matki Makryny* Jacka Dehnela nie będzie tu przedmiotem rozważań. Choć słowa-klucze, takie jak fałszerstwo, mistyfikacja, wprowadzanie w błąd, falsyfikowanie czy kłamstwo – świetnie wpisują się w opowieść o błędzie, historia Makryny Mieczysławskiej stanowi tu jedynie pretekst do rozważań o powstawaniu pewnego oszustwa.

Polska Matka Teresa, męczennica, w którą uwierzył poczciwy Romantyzm, jest postacią bardzo interesującą. Prosta kobieta za pomocą opowieści zdołała podporządkować sobie światową politykę, ugrać na swoich kłamstwach klasztor – umarła otoczona kultem świętej. Czy możni ówczesnego świata faktycznie uwierzyli w wielką mistyfikację męczeństwa, to sprawa z gołą inną – fałszywe świadectwo Makryny stanowiło dla wielu polityczne oręż. Błędem byłoby więc tworzenie interpretacji osnutej wokół uprawomocniania się historii bohaterki, czy restytucji kłamstwa sprzed wieków – był to bowiem instrument polityczny, społeczny czy też literacki. Z pewnością na uwagę zasługuje sprawny warsztat młodego, polskiego pisarza, który teraz tę historię odnowił i przedstawił z niesamowitym, stylistycznym kunsztem. Niemniej jednak sama opowieść Makryny jest w książce Jacka Dehnela dość nudna, przewidywalna i powtarzalna. Bardziej interesującym wydaje się monolog bohaterki odkrywający arkaną całą mistyfikacji. Dowiadujemy się z niego „jak było naprawdę”. Te dwa toki narracji rozróżnić można oczywiście dzięki fabularnym różnicom. Gdyby jednak czytelnik okazał się mniej sprawny analitycznie, każdy z porządków jest przedstawiony w książce inną czcionką drukarską. Opowieść o męczeństwie różni się więc od wspomnień Makryny nawet wizualnie. Która z tych dwóch historii jest prawdziwa, a która ma być jako taka naszkicowana, dowiadujemy się w pierwszym rozdziale. Do porządku monologu bohaterki należy kompozycja otwarcia, mająca służyć uwiarygodnieniu opowieści:

W imię Ojca i Syna i Ducha Świętego, będę pisała prawdę, samą prawdę i tylko prawdę, tak mi dopomóż Pan Bóg w niebiesiech i wszyscy święci Jego, amen. Ledwie stanęła w Poznaniu u arcybiskupa Przyłuskiego, ledwie do stóp mu przypadła, podniosłam nań oczy zapłakane i powiedziałam:<sup>1</sup>

Dalej czytamy już fragment „oficjalnych” wspomnień Makryny: „*Opowiadaniemakrynymieczysławskiejxienibazylijanekmińskichoichsiedmioletniempześladowaniuizawiarę*” (MM,

---

<sup>1</sup> J. Dehnel: *Matka Makryna*. Warszawa 2014, s. 7. Paginacja kolejnych cytatów z tej pozycji w tekście głównym. Numer strony poprzedzam skrótem MM.

7). Ten wyrecytowany jednym tchem tytuł stanowi początek fikcyjnej opowieści, która podbiła najpierw salony Wielkiej Emigracji, później same watykańskie progi. Mimo niewątpliwego kunsztu literackiego tych fragmentów ciekawsza jest wcześniejsza fraza opatrzona zapewnieniem o prawdomówności, któremu to, jako nieufni z natury i wykształcenia czytelnicy, nie powinniśmy wierzyć: „będę pisała prawdę, samą prawdę i tylko prawdę” jest w literaturze frazą bardzo zużytą. Nabiera przez swą dewaluację znaczenia wręcz przeciwnego, to jest obietnicy nieprawdy. Prywatnym wyznaniem tej XIX-wiecznej celebrytki nie można więc ufać, głównie dlatego, że są spisane („będę pisała”) – stają się od tego momentu dziełem literackim i jako takie naznaczone zostają piętnem fikcjonalizacji, powstają w oderwaniu od faktycznego przebiegu zdarzeń. Są za to dostosowane do potencjalnego czytelnika.

### 6.1 Jak powstaje fabuła?

Najciekawsza rzecz w opowieści Mieczysławskiej to historia powstawania snutej przez nią fabuły. Znajdziemy tam między innymi taki fragment (cytowany w niemal każdej recenzji i wszystkich dyskusjach wokół książki Dehnela, choć niestety nigdy tak obszernie, co odziera go z kontekstu metaliterackiego):

Pół nocy spać nie mogłam z trwogi, że się pogubię. Cała moja opowieść rosła przecie jak ciasto w dzieży.

Co innego państwo w pałacach, przed nimi czułam, że gadanina moja wszystko pomieści, że mogę tam, jak do pieroga, różnych farszów napchać. Zerkalam ważnie na tych, którzy mnie słuchali: komu się przy czym oko zapala, przy czym jęzor wystawiają i oblizują wargi, przy czym im na poliki rumieniec wstępuje. Jeżeli przy opowiadaniu o tym, jak Moskale wszystkie ruble na nasze utrzymanie do własnych wsuwali kieszeni – to już wiadomo było, że z pazer-  
nym rozmawiam, i dodawałam, że ze skarbca klasztornego wyrabowali dwakroć po sto tysięcy złotych mojego posagu w drogocennych szatach i kielichach, i monstrancjach, a potem kamienie wydzielali z sukienek kameryzowanych na świętych obrazach. Jeżeli oko błysnęło, kiedy raz mówiłam o tym, jak razy spadały na białeńkie plecy młodych siostrzyczek, to po tym więcej było o plugawieniu nas przez żołdaków, specjalnie dla tej duszyczki rozpustnej. Jeżeli na żarłoka trafiłam, to o głodzie najochotniej gadałam, o tym, jak nam ślinka płynęła na widok mięsów wnoszonych w postny dzień na stoły archireja. Każdemu dawałam tego, czego pragnął najgoręcej, o czym wstydził się czasem słuchać, ale z rozkoszą przyjmował, usprawiedliwiony, że to o męczeństwie opowieść, czysta, przezczysta. (...)

Do świtu zamknięta w celi, leżałam, wpatrzona w pobielony sufit, i robiłam rachunek sumienia – nie grzechy jednak rachowałam, choć było co przecież, a pomyłki. Co w Paryżu mówiłam, co na południu Francji dodałam lub ujęłam, co w Rzymie pominęłam, a co pomnożyłam? (MM, 189-191)

Opowieść Makryny jest zatem spisaniem przez słuchaczy podaniem ustnym: jej historie, opowiadane w całej Europie, ubarwiane i zmieniane zależnie od grona słuchaczy, mają znaleźć swój finał w jednej, ostatecznej wersji opowiedzianej przed Ojcem Świętym. Fabuła, którą Makryna snuje przed swoimi słuchaczami, a którą później spisują dziennikarze i publicyści, nosi w sobie elementy kultury oralnej, która w romantyzmie nadal jeszcze silnie funkcjonowała. To, co bohaterka opowiada na salonach, siłą rzeczy opiera się na formułach, stałych tematach, powtórzeniach, charakterystycznych, opisowych epitetach – to między innymi ślady oralności, o których wspomina Anna Opacka<sup>2</sup>. Autorka *Trwania i zmienności* dodaje również, że taka oralność właśnie w epoce romantyków dobiega końca – twórcy, dostrzegając zindywidualizowanie bohaterów, nie są w stanie korzystać z dostępnych im klisz: „Wiemy obecnie, że typ postaci »ciężkiej« (lub »płaskiej«) wywodzi się z pierwotnej opowieści oralnej, która nie może stworzyć postaci innego typu”<sup>3</sup> – pisze Ong i dodaje jeszcze, że postać takiego typu „sprawia przyjemność raczej spełnieniem oczekiwań w szerokim zakresie”<sup>4</sup>. Tak właśnie skonstruowana jest Matka Makryna, bohaterka narodowa, męczennica, przedstawiana w całej Europie: konwencjonalnie, powtarzalnie, spełniając oczekiwania odbiorców. Jednocześnie powieść Jacka Dehnela pokazuje schyłek tej oralności i konieczność ukazania głębi postaci. Temu ma służyć monolog Makryny, ukazujący jej faktyczną historię. Warto zwrócić też uwagę na to, co dzieje się z historią Makryny, kiedy ta zostaje spisana. Kończy się era oralnej opowieści, rozpoczyna epoka tekstu pisanego, który można pociągnąć do większej odpowiedzialności. Opacka również zaznacza, że „romantyzm jest kresem pieśni oralnej w kulturze. Zwycięża pismo”<sup>5</sup> – analogiczna zasada rządzi kompozycją *Matki Makryny*. Kluczowy dla interpretacji okazuje się nie wątek fabularny, ale sam fakt spisania opowieści determinowanej przez potencjalnego czytelnika. Fabuła też jest zupełnie inna niż w opowieści tylko oralnej: w historii „oficjalnej” występują „tematy i formuły, jakie słyszał [epicki poeta oralny – O.K.] śpiewane przez innych śpiewaków”. Na tej samej zasadzie opowiada swoje fikcyjne dzieje Makryna. Fabuła przedstawiona

<sup>2</sup> A. Opacka: *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*. Katowice 1998.

<sup>3</sup> W. J. Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Lublin 1992. Cyt. Za: A. Opacka: *Trwanie i zmienność...*, s. 14.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> A. Opacka: *Trwanie i zmienność...*, s. 28.

w prywatnych zapiskach bohaterki jest bardziej linearna, kulminacyjna. Nawet finalna opowieść fałszerki, prezentowana przed samym Ojcem Świętym, jest ostatecznie pochodną tekstu pisanego, wysnutego co prawda z opowieści ustnej, ale jednak są to drukowane, dobrze dopracowane dziennikarsko narracyjne wprawki. By uporządkować fabuły snute wcześniej, Makryna sięga do spisywanych wcześniej wersji i ujednolica swoją narrację, powtarza nazwiska, imiona, plan wydarzeń – morfologię i tematologię, co, za Stanisławem Dąbrowskim można nazwać po prostu znaczeniowym fabuły.

„*Anatomia*” fabuły, artykuł Dąbrowskiego właśnie, syntezuje losy tego pojęcia w polskiej myśli teoretycznej drugiej połowy XX wieku. Autor zaczyna swoje rozważania o znaczeniu terminu od Dibeliusa, który fabułę traktuje jako immanentną cechę powieści – początkowo deprecjonowanej, później jednak szerzej analizowanej w myśl rosnącej popularności gatunku, który „bije rekordy czytelnicznej popularności”<sup>6</sup>. Dąbrowski przyrównuje badania nad fabułą do medycznych metafor. Odbiór przez czytelników to fotogramy („zewnętrzne obrazy «ciała» fabuły”<sup>7</sup>), podczas gdy rentgenogramami nazywa „teoretycznoliterackie obrazy wnętrza «organizmu» fabuły”<sup>8</sup>. Autor tekstu tak konstatuje swoje rozmyślanie: „w «anatomii» fabuły chciałoby się – odstępując od utartej terminologii – mówić o kompozycji zewnętrznej, organizującej wyglądowno-przedmiotową stronę świata przedstawionego w narracji, a termin kompozycja wewnętrzna zarezerwować dla organizacji utajonych, implikowanych czy postulowanych w ramach teoretycznoliterackiej refleksji nad utworem, ale nie będących przedmiotem bezpośredniego, czytelnicznego, aktualizującego unaocznienia”<sup>9</sup>. Ta idea jest spójna z zabiegiem Jacka Dehnela. Z jednej strony dostajemy „czytelniczy” konkret w postaci narracji oficjalnej, z drugiej czytamy o teoretycznym powstawaniu tekstu.

Samych tekstów Dehnel namnaża niesamowite ilości. Jest tekst wspomnień Makryny Mieczysławskiej (pisany delikatną czcionką bezszeryfową), jest grubo ciosany tekst wyznania Ireny Wińczowej (przedstawiony sprawdzonym i rozpoznawalnym Times New Roman). Jest ponadto jeszcze tekst opowiadania Makryny drukowany we Francji (choć jedynie wspomniany – nie jest dany czytelnikowi bezpośrednio). Każde z tych pism użyte jest przez autora do innych celów. Najciekawszy jest chyba maszynopis (a nawet ich kilka, bo pojawiają się liczne przedruki opowieści Makryny), który występuje w książce jedynie nominalnie:

---

<sup>6</sup> S. Dąbrowski: „*Anatomia*” fabuły. W: *Tekst i fabuła. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. C. Niedzielski, J. Sławiński. Wrocław 1979.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

Panna Żarikot chce w Towarzystwie drukować moje opowiadanie i ponieść je na świstkach na cały świat, do dzikich ludów, do Chińczyków, do Murzynów, do Saracenów nie wiadomo jakich, a czemu oni mieliby to czytać – też nie wiadomo. Nic to, my i tak w pędzie, ojczyńka obiecuje się zastanowić – zwłaszcza, że już i jezuici go prosili, żeby w Paryżu komitet zawiązać i drukować, drukować, sprzedawać, o męczennikach opowiadać wszem wobec, więc nie wiadomo, czy u Żarikot dla Saracenów, czy u jezuitów dla Francuzów... (MM, 156)

Tu widać chyba najpełniej echa Wielkiej Emigracji. Skrótowno podana historia spisanych w prasie opowieści Makryny nie ograniczała się jednak do gazet Towarzystwa Demokratycznego czy broszurek promujących jej męczeństwo. Słynna, polska zakonnica i jej opór wobec rosyjskiego ucisku – ta historia była absolutnie wszędzie. Opowieść Makryny była syntezą emigracyjnych wyobrażeń o uciśnionej Polsce i tak też była przedstawiana w licznych mediach. Stąd w książce Dehnela co kilka stron pojawia się wspomnienie innego, pisemnego przetworzenia: na kartach dziennika, w broszurach, w tłumaczeniach i listach. Oczywiście każdy z tych tekstów zawiera inne szczegóły i podaje inne zapętlenia fabularne – swoją opowieść dostosowywała bowiem Mieczysławska do różnych publiczności, co stwierdza już drugi, wspomniany tu cytat z powieści Dehnela. Każdemu dawała dokładnie to, czego pragnął. Opowieść w wykonaniu Makryny wygląda tu na ciężką, rzemieślniczą pracę retoryczno-psychologiczną. Sprytna oszustka budowała roboczy portret psychologiczny odbiorcy i podsuwała mu co smakowitsze kąski narracyjne, będące realizacją jego fabularnych rządów. Dawała spełnienie. Dlatego też reakcje publiczności były tak ekstatyczne i fizjologiczne: „jęzor wystawiają i oblizują wargi”, „oko [się – O.K.] zapala”, „oko błysnęło”, „cały kościół aż falował”. Publiczność reaguje biologicznie, bo opowieść Makryny również jest fizyczna – głosowa. Dopiero, kiedy stanie się zapisana, zmienia się też jej zakres oddziaływania – słowo pisane staje się politycznym orężem, o czym świadczy reakcja papieża na wydruk broszurek o męczeństwie Makryny we Francji:

Widać kiedy drugie posłuchanie Mikołaja osłabiło gniew papieski, trzeba się było Watykanowi z Moskwą układać, a tu nasza pisanina w oczy kole. Zanim listy druk wstrzymujące dotarły do Paryża, Montalembert już posłał moje opowiadanie na maszyny i we Francji, i, przetłumaczone w Anglii, Kiedy potym książeczki do Rzymu przyszły, papież krzyczał, że mu Polacy wszystko popsują, że nie o religię nam idzie, a zawsze o politykę, choć o politykę szło akurat jemu. I, cud nad cuda, w jednej chwili zapomniał, że spisywać rozkazał, w jednej chwili zdało mu się, że to wbrew jego woli, co zaraz obwieścił nuncjuszom, a nuncjusze katolicki żurnalistom. (MM, 267-268)

Już na etapie uzyskiwania zgody papieskiej na publikację zapisków (co wydaje się absurdalne, bo przecież już przyjeżdżając do Rzymu ksiądz Jałowiecki przywozi ze sobą przedruki męczeństwa Makryny z gazet emigracyjnych) widać jak zmieni się paradygmat opowieści, kiedy zostanie spisana:

*Spisz to wszystko, ale to wszystko, a dokładnie i prędko. Ojczyńska spytał, czy cuda też. Cuda spisz, ale co innego opowiadać je z ambony, co innego – drukować. Jełowiecki wtrącił, że we Francji mówił w kazaniach o niejednym cudzie, a cały kościół aż falował. Co innego Francja, ale gdyby w Rzymie wydawać, to by oznaczało, że kanonicznie uznane. Drukować nie trzeba. Zaplótł palce Jałowiecki, przestępuje z nogi na nogę. A we Frnacyi można drukować? I patrzy, łypie. Cisza. Można – machnął papież ręką – ale tu bez kazań, bez opowieści po kościołach... W Rzymie wszystko roztropniej trzeba robić niż tam. (MM, 199)*

Widać tu wyraźnie, że w przypadku tekstu pisanego fabuła traci mocno na znaczeniu, konstruowanie opowieści także przestaje pojawiać się w tekście wyznań Makryny. Istotne staje się wydawnictwo (miejsce druku) i stojąca za nim opcja polityczna (nawet, jeśli mowa o papieństwie). Wcześniej, w toku narracji pojawiają się bowiem stwierdzenia dotyczące tworzenia opowieści: „sposzregłam, że opowieść popłaca i że każda płaci inną monetą” (MM, 80) – ekonomiczne motywacje do podjęcia opowieści; „mówiliśmy wiele, a ja na wszelki wypadek zapisałam wszystkie imiona i nazwiska siostrzyczek, te zakonne i te świeckie, sprzed ślubów, a nadto rangi i tytuły ich prześladowców” (MM, 84) – zbieranie materiałów źródłowych; „drukarka najłatwiej będzie mi do siebie przekonać” (MM, 119) – związki z wydawnictwem. W końcu Makryna dociera do Paryża, gdzie stawia czoła prawdziwej publiczności i snuć musi swą opowieść w najbardziej profesjonalny sposób z możliwych:

Tu nie mogłam sobie pozwolić na pomyłkę, na ruch fałszywy, tu nie było miejsca na nudę w opowieściach; trzeba było ciągle drew do ognia dorzucać, iść z wizytą do tej damy, do tamtej, to do Polaków, to do Francuzów, rozmawiać z żurnalistą, z posłem zamorskim, z księżną, z biskupem prowincjonalnym; cały wieczór spędzić, obchodząc co pocześniejsze figury albo przeciwnie, siedzieć w kącie i odpowiadać na pytania niezmordowanie, nie myląc się – bo już jeden z drugim firecyk tylko czyha, żeby robić z pomyłek żarty, żeby szydzić z największych świętości. (MM, 110).

Treściwe podsumowanie wysiłków narracyjnych na francuskich salonach przypomina opowieść o promocji książki, spotkaniach autorskich i stawaniu w szranki z krytyką literacką. Dalej

przyjdzie pora na legitymizację opowieści i uwiarygodnienie: „Boga nie ma. A jak nie ma, skoro mnie ulepił, a ze mną – i opowieść moją, którą i do ucha naszeptał?” (MM, 138). Nie można zapomnieć, że mimo iż działania Makryny sugerują obróbkę tekstu, w istocie mamy cały czas do czynienia z przekazem ustnym. Ten zmienia się diametralnie, kiedy staje się tekstem pisany: należy rozpocząć edycję i wprowadzić porządek do organizacji fabuły: „Najpierw polskie gazety, potym i obce, zamorskie nawet. Mieszali wszystko: miejsca, imiona, nazwiska; prócz tego z francuskich dzienników nic przecież pojąć nie mogłam (...)” (MM, 138). W końcu sama Makryna sięga do zapisków nie tylko, by wprowadzić weń jakąś organizację wewnętrzną. Tekstów stworzonych z jej własnych opowieści używa, by uszeregować porządek własnych wywodów i z nich skonstruować kolejną opowieść – tę, którą ma przedstawić przed najwyższym trybunałem wydawniczym – papieżem:

Z tego wszystkiego następnego dnia zapytałam ojczyńkę Jełowieckiego, czy zabrał ze sobą z Paryża „Pamiętniki Polskie”, gdzie żurnaliści moją opowieść drukiem podali – a że zabrał, to udało mi się, że chcę innego co poczytać, po prawdzie zaś, klucz przekręciwszy w zamku, rzuciłam się z wypiekami na *Zakonnice w Mińsku, Witebsku i Połocku, ich prześladowanie i męczarnie* i dalej sprawdzać, co ja głupia Julka zamotała. (MM, 190)

Tekst pisany powoduje już tylko komplikacje: mnożą się świadectwa, sprostowania, można weryfikować detale. Wiarygodność Makryny stopniowo maleje, podobnie jej popularność. Choć z historii wiemy, że ostateczna jej kompromitacja nastąpiła dopiero pośmiertnie, jednak jej kłamstwa i fałszerstwa wyszły na jaw wraz z publikacjami – tak też dzieje się w książce Dehnela. Makryna jest coraz rzadziej odwiedzana, klasztor dostaje, bo Ojciec Święty chce ją zwyczajnie mieć z głowy. Nie dziwi zatem Dehnelowska afirmacja samej fabuły, snutej najlepiej ustnie, bez możliwości weryfikacji. Benefity z tytułu opowiadania są ewidentne: dla Makryny to sława, pieniądze, towarzystwo, dobrobyt. Dla księdza Jełowieckiego (drugi wielki narrator męczeństwa Makryny) to przyjemność wyższego stopnia. Podczas gdy fałszywa zakonница zaspokaja swoje podstawowe potrzeby, ksiądz realizuje te duchowe. W jednym fragmencie Makryna wyraźnie stwierdza, że dla niego opowieść, jej forma i oddziaływanie są prymarne względem samego przedmiotu opowieści: „więc o siostrzyczki nie dbał, chciał opowieści, chciał leż w kościołach, chciał rozrywania welonów, chciał tysięcy oczu, które widać z kazałnicy jak tysiące ogników pełgających, skierowanych na niego, tylko na niego” (MM, 169). Przyjemność sprawia tu nie tylko odbiór, sama opowieść (jak działo się to we wcześniejszych



fragmentach – Makryna opowiadająca o niemal ekstatycznych reakcjach słuchaczy na jej historię), ale akt opowiadania, snucia fabuły. Anatomiczne oddziaływanie fabuły jest tu pierwotnym aktem przyjemności obcowania ze słuchowiskiem. Nie jest zatem istotne o czym ostatecznie opowiada Matka Makryna, ale jak to robi. Dehnel przedstawia w swojej powieści dwie wizje snucia opowieści – które przy okazji są dwoma historiami o wprowadzaniu w błąd. Jedna to pracochłonne tworzenie skomplikowanej narracji dającej przyjemność odbiorcy, druga to opowieść o satysfakcji z dostarczania fabuł w odpowiedzi na potrzeby słuchaczy (panowanie nad tłumem). Zapewne nieświadomie Jacek Dehnel wpisuje się w teorię Welleka i Warrena, mówiące o metodzie opowiadania jako o stosunku autora do dzieła. Barthesowska przyjemność tekstu także stoi blisko tej transakcji związanej: akt opowiadania i akt recepcji; a najpełniej realizuje się ona chyba w ideałach Ingardenowskich. Teoretyczne dywagacje o tekście, jego powstawaniu, recepcji i krytycznym odbiorze, które pod płaszczykiem restytucji wielkiej, mitycznej polskiej opowieści snuje Dehnel (świadomie bądź nie) ostatecznie, jak się okazuje, nie dotyczą wcale tekstu *sensu stricte* a specyfiki podania ustnego.

Ten metaliteracki zwrot akcji zaskakuje tym bardziej, im bliżej przyjrzymy się klamrowej kompozycji utworu rozpoczynającego i (niemal) kończącego się tą samą frazą: „W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego, będę pisała prawdę, samą prawdę i tylko prawdę, tak mi dopomóż Pan Bóg w niebiesiech i wszyscy święci Jego, amen” (MM, 7 oraz MM, 358). Ta znana figura retoryczna służąca odrealnieniu (wbrew pozorom oczywiście) naprowadza nas zawsze na jakąś figurę tekstu. W początku powieści otwiera spisana opowieść o męczeństwie Makryny, w końcu stanowi preludium do jej prywatnego wyznania, również ostatecznie spisanego (czyli wpisanego w prawa sztuki literackiej). Ostateczne konkluzje „szczerzej spowiedzi” fałszerki są następujące: wszystko to z miłości do literatury. Makryna pisze:

Odtąd zaczęło się największe moje w życiu pożądanie, jedyne pożądanie rzeczy ziemskich, jakie kiedykolwiek w sobie miałam: pożądanie książki i władzy, którą daje książka nad słowami; to, że niesie słowa bez otwierania ust, sekretne, że może służyć chwaleniu Boga i nieprzystojnemu śmiechowi. (MM, 366)

Trochę kłóci się ta konkluzja z ponad 300-stronicową apoteozą opowieści mówionej. Nie dziwi jednak. Dla Makryny, w końcu, opowiadanie to nie przyjemność a ciężka praca. Tekst pisany aż do ostatnich dni pozostaje jedynie fantazmatem, w tworzeniu którego nie bierze udziału – podobnie w recepcji. Książki są domeną ludzi światłych, wykształconych, są „władne” – dlatego w pewnym momencie stają się narzędziem (świadczenia Makryny spisane przez prasę,

broszury, książeczki „promocyjne”). Makryna jest taką matką chrzestną literatury, szarą emnencją stojącą za powstawaniem tekstów, choć sama pióra do ręki nie chwyta. Jest tym znanym autorem, który zatrudnia ghostwriterów w swojej fabryce fabuł. Ostatecznie jednak sama też staje się autorką – własnej spowiedzi. Niestety – tak samo odrealnionej aspektami fikcjonalności, autokreacji i subiektywizmu, jak wszystkie inne, przedstawione w powieści Dehnela teksty.

Metaliterackie aspekty stoją niebezpiecznie blisko pastiszu, a nawet parodii. Niewątpliwie tak próbuje przedstawić Jacek Dehnel portret Wielkiej Emigracji. Ja widziałabym w tym utworze także pastisz na sam akt pisania – co do kreacji Jacka Dehnela pasuje znakomicie. Jest przecież autorem cieszącym się sławą wielkiego manipulatora recepcją samego siebie i swoich dzieł przez prasę kolorową a także branżową (krytyka). Tak czytanemu i widzianemu Dehnelowi poświęcony jest tekst *Jacek Dehnel, czyli futurystyczny klasycyzm*, rozdział książki Dominika Antonika *Autor jako marka*. Autor diagnozuje Dehnela jako artystycznego człowieka-orkiestrę, gdzie integralnymi częściami jego wizerunku są w takim samym stopniu książki, jak wywiady, artykuły w prasie kolorowej, malarstwo i wypowiedzi medialne pisarza. Antonik pisze:

Na tekstach literackich jednak się nie kończy. Kolejne punkty dostępu do wrażeń kryjących się pod nazwiskiem Dehnel stanowią wywiady, spotkania, wizerunki, nagrania, wydarzenia kulturalne i cała szeroko pojęta obecność autora i jego twórczości w komunikacji społecznej. To nie literatura, którą można ograniczyć do autonomicznego tekstu, lecz transmedialna przestrzeń literacka integrująca się na poziomie kulturowej tożsamości autora.<sup>10</sup>

Podobnie o pisarzu wypowiada się też Dariusz Nowacki: „kariera Jacka Dehnela nabrała rozpędu. Nie wiem, czy można ją nazwać literacką. Autora widuję głównie w ilustrowanych magazynach, gdzie wypowiada się na temat garderoby i zbieractwa staroci”<sup>11</sup>, choć krytyk czyni to z niewątpliwie większym przekąsem. Nie traktuje Dehnela jako marki kreowanej na wszystkich frontach współczesnej kultury. Działalność pozaliteracką, semicelebrycką najwyraźniej ocenia Nowacki dość pejoratywnie, jako elementy, które pisarzowi nie przystają. Można oczywiście deprecjonować autora *Lali* za jego medialny celebrytizm, ale w zasadzie ocena krytyczna nie jest tu kluczowa – ważne, że zarówno autor publikacji z cyklu *Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną* firmowanego takimi nazwiskami

---

<sup>10</sup> D. Antonik: *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Kraków 2014, s. 80.

<sup>11</sup> D. Nowacki: *Pusta elegancja*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 79, s. 16. Cyt. Za: D. Antonik: *Autor jako marka...*, s. 100.

jak Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz (mowa o Antoniku oczywiście), i stylistycznie kąśliwy recenzent z wieloletnią praktyką w czytaniu literatury najnowszej – obaj zauważają to samo zjawisko: Jacek Dehnel jest wszędzie. Antonik wprowadza nas w swoim artykule w świat promocji Dehnela dość zabawną kombinacją miejsc, gdzie można „spotkać” pisarza: promocja autorska w Empiku, billboard na przystanku, audycja w radio, artykuł w gazecie (a nawet dwa – jeden o autorze, drugi o dandysach współczesnych), w końcu felieton w Internecie. Wszystko to dociera do odbiorcy (dodajmy, odbiorcy zorientowanego na literaturę – media są wyraźnie sprofilowane) w przeciągu kilku godzin. Ten paranoiczny obraz dominowania w kulturze to jedynie przykład zjawiska, które Dehnel sam nam w *Matce Makrynie* opisuje: tworzenia marki.

Analogicznie dzieje się z fałszywą zakonnicą, która „sprzedaje” swoją historię do wszystkich, dostępnych jej w tamtych czasach mediów. Ostatnim elementem tej kreacji ma być jej pisana spowiedź. Czy mowa tu o błędzie? Naiwnym byłoby zarzucanie zarówno Dehnelowi, jak i jego bohaterce perfidii w tworzeniu jakiegoś wrażenia estetycznego. Warto jednak skojarzyć te dwie, opisane tendencje: współczesne i XIX-wieczne kreowanie osoby autora jako elementu współistniejącego z tekstem i tak samo prawomocnego, jak literatura – element składowy całego organizmu artystycznego. W momencie użycia przez autora odrealniającej poetyki otwarcia (i zamknięcia), gdzie przyobiecuje nam pisać prawdę-nieprawdę otwiera się przed czytelnikiem świat literacki, a więc świat oparty na wprowadzaniu w błąd, świadomym zwożeniu czytelnika, odciąganiu go od realności. Pozostałe elementy składowe, przykładowo, Jacka Dehnela, eksperta od dandyzmu i modernistycznych chwytów estetyczno-kulturowych, pełnią tę samą funkcję – są elementem fikcji, choć niekoniecznie literatury. Stanowią ekwiwalent losów Matki Makryny przed chwyceniem za pióro – są tworzeniem przestrzeni fabularyzowanej. Implikują zatem ten sam imperatyw: wprowadzać w błąd sprzedając jakąś narrację.

Tak, jak w powieści narracja wie dzie prym, jej wybór świadczy o przyjętej przez pisarza metodzie obrazowania świata<sup>12</sup>, tak kategoria ta rozprzestrzeniona na pozostałe elementy kreacji autorskiej będzie odpowiadała takim samym wyznacznikom. Michał Głowiński mówi, między innymi na tej podstawie, że powieść to metodologia powieści. Chodzi tu oczywiście o wątki metatekstualne w utworach traktujących o pisaniu. W odniesieniu do literatury najnowszej ten pomysł należy jednak rozszerzyć na bardziej ogólną „opowieść” i tę uznać za metodologię. „Opowieść” jest terminem bardziej pojemnym – znajduje miejsce dla oralności i piśmienności, dla gestu, obrazu, ale też dla tekstu. Kryteria iście literackie (m.in. wprowadzanie w błąd) mogą z powodzeniem stanowić wyznacznik dla pozostałych elementów tej samej opowieści –

---

<sup>12</sup> M. Głowiński: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 107.

w tym przypadku to historia Makryny Mieczysławskiej autorstwa Jacka Dehnela czytana w XXI wieku z perspektywy krytyczno i historycznoliterackiej.

## 7. Ciało dziennika

Jednym z ciekawych obszarów w literaturze, gdzie można zaobserwować błąd jako metodę lub jego pochodne, jest gatunek dziennika. Po roku 1976 dziennik zmienił swoją formę na mniej konkretną i obecnie (zwłaszcza po 1989 roku) jest dobrze znany jako pole zwodzenia czytelnika na wiele różnych sposobów. W literaturze polskiej eksperymentowanie z dziennikami ma długą i chlubną tradycję. Wspomnieć należy choćby Gombrowicza czy Konwického, których przygody z tekstem przygotowały czytelników na wszystko, co w dziennikach błędne lub podrobione. Twórcy literatury współczesnej często praktykują nagiwanie granic gatunku, wprowadzając doń pastisz czy parodię. Pytanie o szczelność tych granic w zasadzie opiera się na wyznaczeniu ilości dopuszczalnych błędów i odstępstw, które można popełnić, nim dziennik przestanie być dziennikiem.

Dzienniki należą do pisarstwa autobiograficznego, a dokładniej do literatury dokumentu osobistego. Taka generalizacja czyni kategorię bardziej pojemną, nastrożając jednak trudności w wytyczeniu granicy między literaturą a dokumentem. Małgorzata Czermińska tak diagnozuje ten sort pisarstwa: „»Dokumentarność« dzienników, wspomnień, autobiografii i listów zbliża je do literatury faktu, a zawarty w nich pierwiastek osobisty – oddala, bo literatura faktu z założenia dąży do bezstronności, koncentruje się na przedmiocie, stara się unikać subiektywności. Jednak linia demarkacyjna pomiędzy literaturą faktu a literaturą dokumentu osobistego nie da się wytyczyć z niewzruszoną pewnością, i to przyznają badacze – a także twórcy – po obu stronach tej granicy”<sup>1</sup>. Problem rozróżnienia, czy dzienniki są bardziej sprawozdawcze, czy może fikcjonalne, stanowi we współczesnym pisarstwie temat bardzo atrakcyjny – w szczególności dla autorów. Na księgarskich półkach pojawia się więc wiele interesujących tytułów, które skłaniają do refleksji na temat nie tylko kompozycji i formy, ale przede wszystkim celu, służebności dziennika i jego zadań.

W swoich analizach dziennik rozumiem za francuskim *journal* i angielskim *diary*. W tak sygnowanych tekstach możemy znaleźć historię autora ujętą w ciąg codziennych zapisków z datami i określonym czasem notowania. Nie ma tu żadnej określonej formy stylistycznej, której należałoby przestrzegać. Jedyną cechą dystynktywną jest czas (dookreślony) i układ chronologiczny zapisków.

---

<sup>1</sup> M. Czermińska: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000, s. 15.

W XIX wieku dziennik kojarzono z aktywnością typowo ekonomiczną. Używano go jako zbioru informacji inwentarzowych czy finansowych (często można przeczytać o dziennikach tego typu w klasycznych tekstach Balzaka, Zoli, a w literaturze polskiej u Prusa, a nawet Orzeszkowej). Z czasem określeniem tym objęto także regularne notatki o codziennym życiu, a nawet periodyki, które w tamtym czasie zaczęły się właśnie ukazywać (oparte na tej samej zasadzie codziennej kroniki wypadków powszechnych). Autorzy *Słownika literatury polskiej XIX wieku* piszą, że dopiero taka forma dziennika może zostać wyprowadzona z łacińskiego pierwowzoru *diarium* i pozwala gatunkowi na przyjęcie innego, szerszego kształtu. Taki dziennik (z angielskiego *diary*) stoi już bliżej literatury i jednocześnie zaczyna ewoluować w coraz mniej konkretną stronę, rozszerzając się o notatki, pamiętniki i inne<sup>2</sup>. Te zaś są coraz bardziej skąpe w gatunkowe determinanty i pozwalają na więcej derywacji i kolokwialnie mówiąc – wolność słowa, *freestyle*. Biorąc pod uwagę taką dowolność gatunkową, którą na przestrzeni lat zyskuje dziennik, nie można zakładać, że uda się przedstawić dany tekst jako wzorcową realizację gatunku. Zbyt wiele jest pododmian wcześniej wspomnianych i typów, które kształtują się w oparciu o teksty przodujące – dzienniki intymne (Gombrowicz, Leiris), dzienniki z podróży (Iwaszkiewicz), notatki autorskie (Wat). Co więcej, według definicji w dziennikach wszystko jest dozwolone. Przy takiej nieregularności gatunkowy wzorec dziennika okazuje się niemożliwy do uchwycenia. Można skupiać się na formie i tym, jak jest napisany, na osobie autora, która za nim stoi. Trudno jednak zakładać, w jakimkolwiek wypadku, że mamy do czynienia z podróbką dziennika, skoro nie ma tu zasad, których twórca mógłby przestrzegać.

### 7.1 Rozprawa w sprawie dziennika

Nie tak dawno temu (2014) wielkiego finału doczekała się rozprawa sądowa, której przedmiotem były domniemane dzienniki z czasów Holocaustu. Proces dotyczył tomu *Przeżyć z wilkami* (oryginalny tytuł to *Misha: A Memoire of the Holocaust Years*, autorka – Monique de Waël – posłużyła się pseudonimem Misha Defonseca). Książka opublikowana w 1997 roku (wyd. polskie 2008) natychmiast osiągnęła szczyty list bestsellerów w całej niemal Europie. Przetłumaczona na osiemnaście języków szybko została zekranizowana<sup>3</sup>. Podczas gdy popularność książki nieustannie rosła, uczeni historycy i literaturoznawcy również przyglądali

---

<sup>2</sup> [Hasło] *Dziennik*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykova. Wrocław 1991.

<sup>3</sup> Francuski film fabularny pod tytułem *Survivre avec les loups* został zrealizowany w roku 2007 (reż. Véra Belmont).

się dziełu, co krok znajdując intrygujące nieścisłości. W końcu uznano je za sfałszowane – sfabrykowane wspomnienia z epoki Holocaustu. Oczywiście autorka wszystkiemu zaprzeczyła, a nawet pozwała do sądu swojego wydawcę za złamanie umowy, za co ten ostatecznie musiał jej zapłacić kilka milionów dolarów. Po wypłacie odszkodowania Misha przyznała, że jednak zmyśliła całą historię o sobie jako dziewczynce, która podczas zagłady Żydów ukrywała się w lesie żyjąc wśród wilków<sup>4</sup>.

Fikcyjne historie w literaturze nie zaskakują, ale i tak kilka osób uznało takie zachowanie za dostatecznie kontrowersyjne, by autorkę pozwać do sądu. Proces niedawno się zakończył werdyktem na niekorzyść pisarki. Przyszło jej zapłacić aż dwadzieścia dwa miliony dolarów kary. Pamiętniki wszelkiego rodzaju, a w szczególności te pisane z intencją publikacji, zawierają jakiś ułamek prawdy, lecz powszechnie i tak wiadomo, że to literatura, a ta ma w zwyczaju karmić nas fikcją. Historia literatury dostarcza nam aż dość przykładów tekstów możliwych do odczytania jako pamiętniki czy dzienniki, a mimo to pozostających w kręgu fikcji literackiej (począwszy od Daniela Defoe, a na *Dziennikach Bridget Jones* Helen Fielding skończywszy). Przejęcie fikcyjnego życiorysu i podszywanie się pod własnoręcznie napisaną postać to odwrócenie tradycyjnego modelu pamiętnikarskiego: uprawdopodobnienie fikcyjnej fabuły faktami z historii czy współczesności. Werdykt w sprawie de Waël-Defonseki niejako odbiera na chwilę literaturze prawo do posługiwania się fikcją i do gry z czytelnikiem albo opinią publiczną (co na przestrzeni wieków czyniła niejednokrotnie).

W tym przypadku kluczowy okazał się temat, a nie sama forma tekstu. Andrzej Zieniewicz w artykule na temat autora w tekście<sup>5</sup> zaznacza, że tematyka związana z traumą pokroju Holocaustu (albo innych wojen i ludobójstw na taką skalę) przesunęła wartość świadectwa w stronę dokumentu. Autor pisze, że właśnie brutalna historia zbrodni wojennych determinuje w literaturze strefę pisania prawdziwego. Weryfikacji nie musi już podlegać tematyka mieszczańsko-obyczajowa, ale właśnie opowieść o traumie: „Wojny, rewolucje, totalizmy i ludobójstwo zdecydowanie przesunęły strefę prawdy” – pisze Zieniewicz i w tym samym jeszcze akapicie konkretyzuje swoje przemyślenia: „Ponieważ – najpierw – w żywym odczuciu społecznym podobne ostateczności jak holocaust, obozy, łagry wykraczają poza możliwe pola ocen (moralnych, ideologicznych) sfikcjonalizowanych, pozbawionych waloru prawdopodobieństwa, sytuowanego w naoczności świadectwa. Obligują do ujęć dokumentalistycznych”<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Barber G.: *Writer Says Holocaust 'Memoir' Not True*. „The Washington Post” z 02.2008. [http://www.washingtonpost.com/express/wp/2008/02/29/writer\\_says\\_holocaust\\_memoir\\_not\\_true/](http://www.washingtonpost.com/express/wp/2008/02/29/writer_says_holocaust_memoir_not_true/), Dostęp 14.05.2014.

<sup>5</sup> A. Zieniewicz: *Obecność autora (Role podmiotu autorskiego w literaturze współczesnej)*. W: tegoż: *Obecność autora*. Warszawa 2001.

<sup>6</sup> Tamże, s. 115.

Zieniewicz zaznacza, że literatura współczesna niefikcjonalistyczna powinna być odbierana jako typ dyskursu implikującego obecność autora i jego świadectwo: „ma on niejako stać obok swojej historii poświadczając jej wiarygodność”<sup>7</sup>. Ten tekst rozpoczyna więc dyskusję teoretyczną wokół tej kwestii – konwencji ukształtowanej wokół realnego autora. Problem tej prozy rozpoczyna się, kiedy tak jak w przytoczonym przykładzie (i kilku późniejszych) nakładają się na siebie dwa porządki: fikcji i literatury dokumentu. W takich tekstach autor „złośliwie łamie pakt”, jest nawet nazywany przez Zieniewicza „figurą »błędu«” czy „systemowym kłopotem”<sup>8</sup>. Kluczowe jest tu pojęcie neutralności autora – czy autor znajduje się w opowieści, czy też znika za jej strukturą. Na tą wątpliwość Zieniewicz odpowiada: „Niby więc znika za przedstawieniem, ale elegancko zastąpiony podmiotem mówiącym”<sup>9</sup> – jest zatem, a jakby go nie było (bądź odwrotnie) – co badacz określa jako trwanie w błędzie. Dowód kulturowy tego błędnego istnienia autora w tekście uzasadnia taką praktykę: społecznego kształtowania wizerunku. Wspomina też wielokrotnie Zieniewicz o tematyce Holokaustu rządzącej się swoimi prawami i zobligowanej niejako do świadectwa, namacalnej niemal obecności autora w zeznaniach z traumy. Nie tłumaczy jednak w swoim artykule, dlaczego nagle fikcja przestaje być buforem zabezpieczającym przed „reperkusjami (karnymi, religijnymi, ideologicznymi, obyczajowymi) przedstawienia”<sup>10</sup>. Sąd nad literaturą przemieścił się z obszaru krytyki i literaturoznawstwa w sferę publicznej debaty o przewadze dokumentu nad fikcją w kompozycji dziennika złożonego właśnie z tychże dwóch elementów – pierwiastka fikcyjnego i niefikcyjnego.

Światowa afera w sprawie legitymizacji dzienników ma także swój odpowiednik w polskim sądownictwie i literaturoznawstwie zarazem. Polski reżyser i pisarz Andrzej Żuławski również został całkiem niedawno pozwany za wykreowanie fikcyjnego charakteru w swojej powieści *Nocnik* (2010), dodajmy – charakteru bohaterki, która do złudzenia przypomina była kochankę autora. Najwyraźniej nacechowanie postaci kolorytem i osobowością konkretnej osoby to złamanie prawa, co zasługuje na karę grzywny (tak też się stało). Sam *Nocnik* nie jest zwykłą powieścią. Tytuł odsyła nas bowiem do tradycji dziennika. Dodatkowo dwuznaczność słowa „nocnik” – zarówno w kontekście naczynia na fekalia, jak i zbioru nocnych zapisków (co konotuje „dziennik” związany semantycznie z porą dnia) zapewnia wielość odczytań utworu. W tekście Żuławski opisał swe romantyczne schadzki z główną bohaterką (*vel* polską celebrytką Weroniką Rossati). Książka opisuje ich związek jako podły, plugawy, pełen

---

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 118.

<sup>9</sup> Tamże, s. 119.

<sup>10</sup> Tamże, s. 114.



niesmacznych szczegółów. Oburzenie jest zrozumiałe, jednak skoro mamy do czynienia z fikcją, książka powinna bezpiecznie ominąć sędziowski młotek (a jedynie narazić się na kilka wzmianek w rubrykach towarzyskich). Tymczasem proces zajął blisko cztery lata. Dziennikarze i krytycy pisali o wolności słowa, inni sugerowali zniesławienie pod płaszczykiem literackości. Sędzia, najwyraźniej nie potrafiąc zdecydować, którzy eksperci mają rację, wezwał niezależną profesora do zajęcia oficjalnego stanowiska w sprawie. „Newsweek” relacjonuje:

*Nocnik* to – jak oceniła przesłuchiwana w tej sprawie prof. Grażyna Borkowska z Instytutu Badań Literackich PAN – powieść, która udaje dziennik. Na 641 stronach narrator pisze o Iwaszkiewiczu, Miłoszu, Heideggerze, Jüngerze i innych tuzach literatury oraz filozofii, o tym, co czytał, co szanuje i co uważa za chłam. Przez całą książkę przewija się postać Esterki, której bohater nie szczędzi plugawych epitetów, a w najlepszym wypadku określa jako „półszmatę”. Pisma plotkarskie, które wcześniej emocjonowały się związkiem reżysera z młodszą o 44 lata aktorką, szybko wychwyciły, że Esterka może być wzorowana na Weronice Rosati.<sup>11</sup>

Nawet klauzula na końcu książki, mówiąca iż powieść nie jest oparta na żadnych prawdziwych charakterach, a podobieństwo jest przypadkowe, nie ocaliła tu fikcji przed prawdą. Pytanie pozostaje o sens i cel kary.

We wcześniej wspomnianych pamiętnikach z Holocaustu chodziło o sfałszowaną substancję, imitację, która została namierzona i skompromitowana. W przypadku *Nocnika* musiało chodzić o formę, której status negocjowano. W obu przypadkach materia literatury przestała być niezależna od prawdy czy kłamstwa, co do tej pory pozostawało niezmiennie zasadą fikcji. Najbardziej zaskakuje chyba fakt, że *Nocnik* oskarżono o bycie imitacją dziennika także dlatego, że zawierał notki o literaturze czy filozofii. Dygresyjność stała się tu błędem wychwyconym w wyznacznikach gatunkowych. Jednak podstawowe definicje pozwalają spokojnie na podobne wypisy we wszelkiego rodzaju dziennikach czy pamiętnikach bez klasyfikowania takich tekstów jako niepoprawnych.

## 7.2 Notatki zwane dziennikiem

Inny tekst, który również mianuje się (tytularnie) dziennikiem, stanowi, podobnie jak

---

<sup>11</sup>A. Gumowska: *Brud, czyli historia Żuławskiego, Rosati i „Nocnika”*. „Newsweek” z 15.03.2014r. <http://polska.newsweek.pl/nocnik-andrzej-zulawski-veronika-rosati-romans-pozew-newsweek-pl,artykuly,281393,1.html>. Dostęp 14.05.2014.

*Nocnik*, zbiór luźnych notek o literaturze i sztuce. Doczekał się nawet kontynuacji a publiczność, zachwycona pierwszym tekstem, kupowała kolejne książki na potęgę, zarówno w wersji papierowej, jak i audio. Mowa o *Dzienniku*, a raczej jego drugiej części – *Drugim dzienniku* (2014) Jerzego Pilcha. To oczywiście autor ceniony za swoje liczne powieści, uwielbiany za frazę stylistyczną i nonszalancką tematyczną swoich książek, alkoholik i mizogin, któremu te wielkie przewinienia zawsze uchodziły na sucho. Mimo to jedynie zyskiwał w oczach krytyki – i tej akademickiej, i tej towarzysko-salonowej, występującej w rubrykach recenzyjnych popularnych miesięczników (również kobiecych).

Krzysztof Uniłowski, w artykule poświęconym twórczości Pilcha wskazuje na kilka ważnych cech dystynktywnych prozy autora z Wisły. Ze wszystkich wspomnianych uwagę zwraca postawienie autora „w szeregu pisarzy podejmujących grę ze swoimi literackimi wcieleniami (Gombrowicz, Konwicki), a tym samym – stopniowo destabilizujących hierarchiczny układ relacji między fikcyjnym światem powieściowym, poziomem wypowiedzi narracyjnej oraz domeną działań autorskiego podmiotu”<sup>12</sup>. Już w powieściach Pilcha zarysowuje się więc wyraźny (dla interpretatorów) rozdział między konwencją a realizacją. Wprowadzając liczne tekstowe warianty samego siebie do własnej prozy, Pilch zaburza relację między prozą fikcjonalistyczną i literaturą dokumentu autobiograficznego. Zdecydowanie przechyla szalę na stronę fikcji, gdyż jego literackie alter ego to tylko karykatury czy emblematy możliwe do wyodrębnienia przez sprawne oko wykwalifikowanego czytelnika. Niemniej jednak wkłada się tu dwuznaczność, która później, w *Dzienniku* i *Drugim dzienniku* przechyliła szalę na drugą stronę – ufikcjonalnienia dokumentu. W licznych wywiadach<sup>13</sup>, udzielonych po ukazaniu się *Pod Mocnym Aniołem*, Pilch sam podkreślał, że bliska mu jest taktyka gry w zwierzenia, udawania wyznania. Takie wprowadzanie czytelnika w błąd – czytelnika, dodajmy, niewykwalifikowanego – z czasem na stałe wpisało się w twórczość Pilcha, a w dziennikach jest już praktyką literacką rozwiniętą do mistrzostwa.

Są więc *Dziennik* i *Drugi dziennik* kontynuacją manieri zapoczątkowanej u progu nowego milenium, a raczej finałem historii o oszustwie pisarskim. Aluzje literackie, liczne cytaty i nawiązania, popisy erudycyjne sytuują Pilcha w obszarze literatury wysokoartystycznej, esejistycznej. Dzienniki stają się kompendium wiedzy literackiej i formą luźnych notatek

---

<sup>12</sup> K. Uniłowski: *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*. W: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*. Red. A. Werner i T. Żukowski, Warszawa 2013, s. 314-315.

<sup>13</sup> Uniłowski przytacza m.in. fragmenty wywiadów z Playboya (M. Fiejdasz: *Pilch*. „Playboy” 2001, nr 6, s. 64.): „Nie przyznaję się, że to zwierzenie »Jerzego Pilcha«. To ma wyglądać na zwierzenie”; oraz ze „Zwierciadła” („Prawdziwa literatura jest niebezpieczna”. Z J. Pilchem rozmawia J. Wróblewski. „Zwierciadło” 2001, nr 1, s. 27.): „zauważyłem, że taka gra z czytelnikiem polegająca na sprzedaży rzekomej autobiograficzności – np. żeby bohaterowi dać na imię Jerzyk albo Juruś i zasugerować w jakimś epizodzie, że to jest o mnie – silniej działa”.

o kulturze. Jednocześnie te same książki stanowią podsumowanie starć autora z fikcją i jej imperatywami – by przełamać impas jednowymiarowej funkcji literatury fikcjonalnej i zmącić jej genotyp wątkami autobiograficznymi (i odwrotnie). Poprzednie powieści Pilcha stanowią jakby wprawki literackie do podjęcia formy dziennika – najbardziej przewrotnej ze wszystkich realizacji pisarskiej. Dziennik, który pisze Pilch musi nosić znamiona intymnego wyznania, świadectwa. Powinien też być edytowany z myślą o czytelniku, miejscu Pilcha w kulturze masowej i popularnej, jednolitości całej prozy pisarza oraz utarczkach autora z krytyką literacką. To zadanie nad wyraz trudne, ale dla wprawnego literata, jakim jest autor *Mojego pierwszego samobójstwa*, stanowiło *crème de la crème*, swoistą wisienkę na torcie literackim. Autor kojarzony z wódką i podbojami łóżkowymi, wyklęty przez krytyków po podpisaniu lukratywnego kontraktu z wydawnictwem Świat Książki, po kilku latach złej prasy i kilku jeszcze udanych całkiem powieściach ostatecznie dystansuje się od swojego wcześniejszego wizerunku podchmielonego Don Juana o lekkim piórze. Przyjmuje rolę rzemieślnika, który więcej czyta niż gada, któremu bliska jest protestancka etyka pracy (nad tekstem), pochylonego nad egzystencjalnymi dumaniami o życiu, ciele i literaturze.

Jak już wspomniano, dziennik odmian ma wiele. Jerzy Pilch był tego świadom i odpowiednio do pisania swojego *Drugiego dziennika* się przygotowywał. W tekście książki znajdziemy pełną bibliografię, z której autor czerpał teorię gatunku: dzienniki Jana Lechonia, Güntera Grassa, Jarosława Iwaszkiewicza, Zygmunta Mycielskiego. We *W drodze z Niemiec do Niemiec* Grassa znajduje Pilch receptę „jak nie pisać dziennika”<sup>14</sup>. Dzięki Lechoniowi dowiaduje się, jakich dzienników wprost nie da się czytać. Do swojej pracy autor jest zatem przygotowany profesjonalnie (część roboty wykonał przecież, gdy zabierał się za *Dziennik*).

Po co na rynku wydawniczym *Drugi dziennik* w ogóle się ukazał? Przecież wcześniej był drukowany w „Tygodniku Powszechnym”. Zmiany, wprowadzone w edycji książkowej, są kosmetyczne (inaczej było w przypadku *Dziennika*). Czytelnikami *Drugiego dziennika* nie będą zatem prenumeratorzy „Tygodnika”. Nie będą to też fani prozy Pilcha, gdyż ta znacząco różni się od *Drugiego dziennika*. Podczas gdy powieści autora *Pod mocnym aniołem* dedykowane są szerokiemu gronu czytelników lubujących się w ciętych ripostach i perełkach stylistycznych – dziennik Pilcha to dzieło wsobne, bogate w refleksje metaliterackie, mozaikę cytatów i żonglerkę nazwisk. Pozornie dzienniki Pilcha różnią się od jego prozy, jednak, jak wcześniej zauważono, powieści tego autora noszą znamiona dokumentu autobiograficznego. Pomimo dużej rozbieżności gatunkowej pozostał więc laureat Nike w tym samym tonie gry

---

<sup>14</sup> J. Pilch: *Drugi dziennik*. 21 czerwca 2012 – 20 czerwca 2013. Kraków 2014, s. 53. Paginacja kolejnych cytatów z tej pozycji w tekście głównym. Numer strony poprzedzam skrótem „DDz”.

z autobiograficznością. Mimo wszystko nie tylko dlatego *Drugi dziennik* okazał się świątecznym bestsellerem i rozszedł się niczym najnowsza powieść przygodowa. Kusiło wyznanie, że dziennik ten miał „być w założeniu intymniejszy” (DDz, 95). Dalej dodaje Pilch: „chwalebnie odpuściłem tę dziecinadę; z intymnością jak to z intymnością: same kłopoty. Nie tyle rzecz jasna z samą intymnością, ile z jej ujawnianiem. Intymność ujawniona nikogo nie zadowala: jedni mówią, że pokazano za dużo, drudzy, że nic; jeszcze inni, że w sam raz, ale wszystko wymyślone” (DDz, 95). Ostatecznie nazywa Pilch *Drugi dziennik* „spowiedzią ekstremalną”. Pisarzowi wierzyć jednak nie wolno. Retoryka intymności skrywa polemikę z krytyką i służy odparowaniu większości możliwych zarzutów – o autokreację, oszustwo, brak deklarowanej intymności czy też jej przesyt. Już w 2002 roku, przy okazji *Upadku człowieka pod Dworcem Centralnym*, Pilch zaznaczał, że „moje felietony mają rys dziennikowy, przy czym nie jest wykluczone, że w porywach jest to dziennik intymny”<sup>15</sup>. Gdzież więc ta reklamowana na tyłach okładki i w recenzjach intymność?

Pilch pisze o wszystkim: o Wiśle, o Warszawie, o swojej chorobie, o swoich lekturach. Wspomina zaledwie o kobietach, gdzieś między wersy wplata wypowiedzi przyjaciół. O Wiśle pisze bez specjalnej dokładności. Nie umieszcza swoich wspominków w konkretnym czasie czy topograficznie dokładnej przestrzeni. Przeszłość to dla niego opowieść-reprezentacja wrażeń, gestów, zapachów. Nieco Proustowski Pilch opisuje Wisłę niczym mityczną krainę luterskiej doskonałości. Wraca tam przy różnych okazjach: czyjś pogrzeb, jakieś samobójstwo, jakiś wypadek, pewna sytuacja. Nie poznajemy detali, nie wiemy, z kim Pilch w Wiśle (poza matką) się spotyka. Wiemy za to, co tam odczuwa i jak Wisła epatuje protestancką poprawnością, jak się tej poprawności czasem wymyka i gdzie widać inspirujące dla pisarza pęknięcia.

O swojej chorobie Pilch również pisze, choć deklaruje, że tego robić nie będzie. Opisuje nam swoje rozterki związane z pogarszającym się stanem zdrowia: fizyczne i psychiczne. Czasem ubiera je w żartobliwe anegdotki (np. opis castingu na stenotypistkę, analiza różnych wstępów do rozmów z chorym i zdrowym itp.), częściej jednak refleksje autora są bardziej ogólne i opierają się na literaturze przedmiotu. Pilch pisze (choć twierdzi, że nie pisze) bibliografię choroby. Czy z przypadku, czy intencjonalnie natrafia przy pisaniu *Drugiego dziennika* na teksty opisujące różne schorzenia, od Camusa do Broyarda (*Upojony chorobą. Zapiski o życiu i śmierci*). Polemizuje z tą literaturą, tworząc tym samym własny esej na temat cierpienia. Raz Pilcha ono uduchowia i inspiruje, innym razem zgina w pół, nie pozwalając mu pisać. Czasem denerwuje, ogólnie jednak zastanawia, bo jednego poglądu na zdrowie i chorobę Pilch nie ma.

---

<sup>15</sup> Cyt. za: D. Nowacki: *Strażnik fasonu*. „Polityka” 2002, nr 39.

Znów mało tu owej intymności, własnego przeżywania. Więcej dystansu i ironii. Powodu wyzdrowienia z nieuleczalnej choroby upatruje Pilch w układzie matki z Bogiem. Aktualny brak poprawy stanu zdrowia przypisuje autor własnej opieszałości w przyjęciu daru boskiego, jakim miałoby być cudowne ozdrowienie. Choroba to dla Pilcha bardziej motywator czynności twórczych niż blokada pisarska. *Drugi dziennik* jest w pewnym sensie opisem utraty kontroli nad ciałem (aż dziwi, że w całej tej Pilchowskiej bibliografii brak Wata) i stanowi przez to nowe wyzwanie pisarskie. Autor skrzących się dowcipem męskich powieści o kobietach i piciu przeistoczył się nagle w refleksyjnego, statecznego mężczyznę piszącego o życiu i literaturze. By zaś nie popaść w patos czy egzaltację, stosuje Pilch zasłony dymne: zamiast wypisywać swe literaturoznawcze sądy, krytyczne opinie o literaturze i wchodzić tym samym w cudze buty literaturoznawcy – Pilch cytuje. Wypowiadanie diagnoz o *Czarodziejskiej Górze* Manna zastępuje Pilch cytatami z eseju Michała Szymańskiego *Dlaczego Nabokov nie lubił Manna?* By zaś samodzielnie Nabokova nie diagnozować, sięga po tegoż *Wykłady o literaturze*. Do opowieści o książkach używa Pilch innych autorów, obcych tekstów, cytatów. Czasem je komentuje w formie dopowiedzenia, odchodzi jednak od grania światłego literaturoznawcy z bogatą wiedzą na temat przedmiotu. Zamiast obrazu faceta nad szklanką wódki, do którego przecież przyzwyczajał czytelników latami, Pilch rysuje swój portret jako czytelnika „Zeszytów Literackich”, który z Henrykiem Beresą był na „ty”. Więcej w tym Pilchu z *Drugiego dziennika* absolwenta polonistyki w wieku dojrzałym niż chłopiny-pisarzyny z Wisły, którego pokochali polscy czytelnicy. Komuż więc ten jego *Drugi dziennik* jest dedykowany? Przypisów brak, a Weber ściga się z Beckettem, intymności mało, a i kobiet niewiele, wódki nie ma w ogóle. Anegdotek towarzyskich słownie dwie, opowieści o show biznesie kilka. Upadku pod ciężarem choroby ze świecą szukać, religijnego katharsis czytelnik też nie znajdzie. To, co w wywiadach dla prasy kobiecej mówił Pilch o atrakcyjnych dla czytelnika wątkach autobiograficznych, nagle ulega dezaktualizacji. Wszystkie sprawdzone „chwyt” tematyczne zostają odsunięte na bok – autor dystansuje się tym samym od swoich rozlicznych alter ego wprowadzanych we wcześniejszych powieściach: Jurusia czy też Jerzyka, uwodziciela i alkoholika piszącego twardą, męską prozę. Spadek popularności Pilcha po zmianie wydawcy i cięte głosy krytyki literackiej wcale nie wpłynęły negatywnie na karierę literata. Był nadal sztandarową gwiazdą polskiej sceny literackiej. Najwyraźniej jednak koncept samczej narracji został wyczerpany – stąd zapewne wołta autora, zmiana swojego wizerunku i odsłonięcie przed publicznością „prawdziwego Pilcha”. Powrót na krakowskie rubryki prasowe i przyjęcie refleksyjnej pozy, związanej z chorobą autora, przełożył się na zupełnie inny wizerunek pisarza w mediach. W wywiadzie dla „Dwutygodnika” Pilch sam mówi o swoich zwyczajach: „Nigdy nie jechałem metrem w Warszawie.

Kiosk mam na Marszałkowskiej. A jeśli idę do Trafficu, to już jest wyprawa. Kolejna to podróż do mojego lekarza. Ten rewir jest źródłem mojej równowagi i mojego szczęścia. Kiedy ludzie pytają mnie, dlaczego nie mieszkam w Wiśle, gdzie mam piękny dom, to odpowiadam im, że źle się tam czuję. Jestem synkiem ze wsi i odczuwam fascynację miastem. Mieszkanie na Hożej jest czymś, co jest wreszcie moje. Nie mam grosza długu, co jest pewnym rodzajem komfortu. Mam swoje płyty i swoje książki”<sup>16</sup>. Z tej wypowiedzi wyziera zupełnie inny portret Pilcha niż dotychczasowy, prezentowany w wywiadach dla „Newsweeka” czy „Playboya”. W rozmowie o jakże znamienitym tytule *Mój mecz się kończy* Pilch przedstawia się czytelnikom jako schorowany, acz stateczny starszy pan, przyzwyczajony do sobie znajomej przestrzeni miasta, pamiętający o korzeniach, zaczytany i zasluchany w dobrych wydawnictwach. Daleko takiemu Pilchowi do niegdysiejszego flirciarza i faceta przeklinającego w prasie ilustrowanej, piszącego o alkoholu i zaburzeniach.

Taka wolta wizerunkowa to efekt przewartościowania twórczości od frywolnych powieści dla facetów (które niewątpliwie pociągały także panie), do intymnego przedstawienia samego siebie. Dzienniki stanowią kolejny głos w sprawie pisania. Te wątki, sygnalizowane już we wcześniejszych powieściach kumulują się ostatecznie w *Drugim dzienniku*. Pilch napisał wprost: „Idzie o literaturę. (Jak nie wiadomo, o co chodzi, chodzi o literaturę)” (DDz, 41). Autor *Mojego pierwszego samobójstwa* przedstawia nie tylko teorię gatunku dziennika (czy raczej jej świadomość). Pisze przede wszystkim o pisaniu. Konieczność przepisywania, na początku tak afirmowana przez Pilcha („Przecież «czyjś wpływ» – oby jak najwyrazistszy – przeważnie jest jedyną szansą nieszczęśnika, na ogół tylko to co zapożyczone, albo wręcz tylko to co odpisane, miewa w tekście jakąś wartość” – DDz, 11), ustępuje miejsca samemu tylko zapisywaniu („Opisane słabnie, niezapisane zmierza do nieistnienia; zapisz, zapisz i przestań o tym myśleć” – DDz, 40). W pisanie wplątuje Pilch nawet chorobę, upatrując w niej wynaturzenia formy. Ból nazywa kłamstwem (jako odstępstwo od normy) i dodaje, że tylko kłamstwa mogą budzić zainteresowanie. Każe studiować naturę kłamstwa na drodze do prawdy. Żonglując biblijnymi metaforami (żdźbło w oku, belka w oku itp.) opisuje, co choroba robi z jego pisarstwem. W innym miejscu, na życzenie czytelników, podnosi Pilch kurtynę i zabiera się do ujawniania „co dziesiątego intymnego szczegółu” (DDz, 95). Widzowie z zapartym tchem śledzą akcję, lecz, niestety, w zamian dostają tylko drobiazgowy opis śniadania głównego bohatera, *Naprawdę jaka jesteś* lecące z radia o poranku i lekturę najnowszych artykułów z prasy branżowej o *Czarodziejskiej górze*. Znowu zwodzi czytelników Pilch

---

<sup>16</sup> G. Gierblińska, K. Olczak: *Mój mecz się kończy. Rozmowa z Jerzym Pilchem*. „Dwutygodnik” nr 106 z 05.2013r. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4481-moj-mecz-sie-konczy.html>. Dostęp dnia 04.11.2015.

i wprowadza w błąd. Więcej, zdaje się, Pilch raczej czyta niż pisze, a owo czytanie wchodzi z butami w jego pisanie. Co chwila przytacza nam autor *Drugiego dziennika* co pikantniejsze fragmenty życiorysu Manna, Nabokova, Camusa i całej rzeszy innych klasyków. Sięga po literaturę wybitną, zapewne dlatego, że „najodleglejsze nawet rzeczy czytane do twojego pisania potrafią się zbliżyć” (DDz, 103).

Ostatecznie dochodzi Pilch do istoty opowieści opartej nie tyle na zapisie, ile modyfikacji. Daje nawet własne recepty na to, jak pisać. Za Nabokovem powtarza, że literatura i rzeczywistość są tak samo fikcyjne (co niejako tłumaczy jego migrowanie między literaturą a dokumentem). Nabokovem deprecjonuje Manna, z autora *Czarodziejskiej góry* drwi Rothem a jednocześnie z uwielbieniem wpatruje się w niemieckiego prozaika, chcąc coś z tej jego góry odłupać. Zdaniem Pilcha – udaje się, bo widma przeczytanych lektur wplata autor w swoją idealną narrację. By zaś mieć pewność, w jakiej drużynie przyjdzie grać Pilchowej prozie, odsłania autor intymne miejsca na swoich bibliotecznych półkach i pokazuje nam, co czyta. Tworzy pierwszy, drugi, zapasowy skład piłkarskiej drużyny wielkich klasyków. Płatonow, Faulkner, Mann, Dostojewski, Tolstoj, Flaubert, Gogol, Borges, Proust, Babel, Szekspir, Reblais, Cervantes, Poe, Baudelaire, Nabokov, Melville, Czechow, Kafka, Bellow, Schulz, Conrad, Marquez, Melville, Bułhakow, Goethe, Rilke, Camus, Eliot, Sofokles, Bunin, Dickens, Fielding, Hölderlin, Sołżenicyn, Miłosz – ekipa wielkich.

Na koniec wykonuje unik dodając: „trzeba uważać, co się mówi. I przy kim” (DDz, 271), co jasno daje się odczytać jako naznaczenie całego tekstu dziennika piętnem stylizacji, dokładnej – redakcji przed drukiem. Czermińska zaznacza, że taki zabieg jest charakterystycznym zwrotem w ewolucji tekstów pokroju *Drugiego dziennika*: „W rozwoju dziennika punktem zwrotnym stał się obyczaj publikacji za życia autora. W polskiej literaturze konsekwencje tej decyzji ujawnił jako pierwszy Witold Gombrowicz i pod jego piórem literatura dokumenty osobistego uformowała nową postawę obok świadectwa i wyznania. Tą nową postawą jest właśnie prowokacja, wyzwanie rzucone czytelnikowi, który zostaje wciągnięty w sam tok tworzącego się tekstu”<sup>17</sup>. Obok wyrazistej obecności autora w takim dzienniku uwidacznia się też obecność czytelnika – tworzy się nowa determinanta gatunkowa – obecność.

Dzieje się tak, gdyż mamy tu do czynienia z dziennikiem pisarza, czyli tekstem zaplanowanym i stojącym gdzieś pomiędzy tekstem literackim a dziennikiem osobistym, intymnym. Paweł Rodak zwraca uwagę właśnie na specyficzny kształt takich konstrukcji: „cechują się wysoką świadomością językową i literacką samych autorów”<sup>18</sup>. Autor monografii o dzienniku

<sup>17</sup> M. Czermińska: *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 16-17.

<sup>18</sup> P. Rodak: *Miedzy zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*. Warszawa 2011, s. 106.

i jego specyfice cytuje też Jerzego Lisa, który zastanawia się nad fałszywością takich dzienników mając na względzie strategię polegającą „na grze z sobą samym i czytelnikami”<sup>19</sup> – pisze. W swoich rozważaniach nad dziennikiem Rodak widzi wyraźnie, że przypadek dziennika pisarza stoi blisko literatury, ze względu na swoje obrazowanie bliższe reprezentacji i odejście od czysto historycznego wymiaru dziennika opartego na zapisie dat i konsekwencji notowania. Tego u Pilcha nie ma, kompozycja dziennika zastąpiona została redakcją literacką poszczególnych fragmentów, a w takim przypadku „reprezentacja literacka staje się dominująca”<sup>20</sup>. Nie ma tu mowy o przekłamaniu (choć pojawiają się diagnozy o tym, że dziennik „należy do form najbardziej fałszywych”<sup>21</sup>) – błąd taki traktowany jest jako praktyka pisarska związana z pograniczem między literackością a literaturą dokumentu – jej emblemat.

### 7.3 Dziennik pisany fizjologią

Także w *Dzienniku pisanym później* (2010) Andrzeja Stasiuka znajdziemy odstępstwa od standardów dziennika. Utwór ten nie tylko hybrydycznie łączy w sobie kilka form: dziennik, reportaż, fizjonomię (o czym później), ale też odziera formę dziennika z jego sztandarowych wyznaczników czasu i aktualności zapisu.

Andrzej Stasiuk zabiera się do pisania swojego *Dziennika pisanego później* nocą. Wtedy, gdy w zasadzie już niczego nie widać. Przemieszcza się przez Bałkany za dnia, kiedy jest jeszcze niegroźnie. Opuszcza bezpieczną krainę wiejskiej szczęśliwości, polskiej sielskości. Wyjeżdża, żeby zbadać specyficzne miejsce, nieznany organizm. Z etnologiczną przenikliwością zmierza Stasiuk na południe. Tymczasem potwór Bałkanów padł wraz z ostatnim wystrzałem wojennym i leży teraz ze skrzyconym karkiem, powoli zaczynając cuchnąć. A smród dopiero nas czeka!

Ściek Europy otwiera szeroko ramiona i pańskim gestem zaprasza do swoich najbrudniejszych, najohydniejszych zakamarków. Do rozpadających się miast, gdzie stadnie gromadzi się bałkański element, gdzie złote łańcuchy odbijają słońce nieco rażąc oczy, gdzie wiatr śwista wśród ruin, a palący żar z nieba intensyfikuje tylko „pachnidło południa”. W taki sposób Stasiuk opisuje nam Belgrad – miasto wymarłe, puste. Niczym ruiny, pogruchothane kości. Miasto

---

<sup>19</sup> J. Lis: *Le journal d'écrivain en France dans la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À la recherche d'un code générique*. Poznań 1996, s. 40.

<sup>20</sup> P. Rodak: *Między zapisem a literaturą...*

<sup>21</sup> J. Lis: *Le journal d'écrivain en France dans la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle...*



staje się organizmem, na dodatek martwym, bo „Belgrad miał przetrącony grzbiet”<sup>22</sup>. Autor patrzy na to ścierwo oczami reportera i relacjonuje swoim czytelnikom wszystkie niesmaczne, związane z tym widokiem detale:

Belgrad – nic się nie zmieniło od poprzedniego razu. Trzeba przyjechać tu zimą. Teraz nad miastem wisi tłusty, benzynowy upał i wszystko jest jakieś nierzeczywiste. Ruiny, pokruszony beton, rdzewiejąca stal – widać jak bomby piętro po piętrze przebijały konstrukcje domów. Zostawili to sobie w samym centrum. Żeby wszyscy patrzyli. Zaraz kawałek dalej są ambasady. Żeby mieli wyrzuty sumienia. Belgrad jest nierzeczywisty. W starej tureckiej fortecy, w Kalemegdanie, trzymają zwierzęta w klatkach. Zrobili tam zoo. Niedźwiedzie, lwy, co tam jeszcze. Nie jestem pewien, bo z góry, z wysokości murów, widziałem tylko grzbiety i czułem smród.

Belgrad miał przetrącony grzbiet. [DPP, 31]

Belgrad jest tu przedstawiony niczym Królowna Śnieżka w szklanej trumnie – na pograniczu dwóch światów. Śnieżka tkwi gdzieś pomiędzy życiem a śmiercią. Niby nie umarła, nie jest jednak żywa. Leży w trumnie, która jednak jest szklana i eksponuje Królowną niczym muzealną wystawę. Podobnie jest z Belgradem. Z jednej strony jest to normalnie funkcjonująca metropolia. Z drugiej to upolowany zwierz, wypchane truchło, które niczym ekspozycja przypomina dawne dzieje (dziwna celebrowanie ruin na środku miasta). Obserwacja Stasiuka dotycząca bomb, przedzierających się przez poszczególne kondygnacje budynku, przypomina sekcję zwłok, otwieranie trupa w poszukiwaniu procesu chorobowego. Jak na zdjęciu rentgenowskim możemy zobaczyć przekrój ciała chorego, tak autor *Dziennika...* pokazuje nam przekrój pewnego organizmu. Z tą jednak różnicą, że Belgrad jest już martwy. Co ciekawe, to właśnie dzięki uśmierceniu miasta nadaje mu Stasiuk cechy żywej istoty.

Stasiuk-obszernik nie zwraca w ogóle uwagi na ludzi – widzi jedynie zwierzęce organizmy. Ciało ludzkie nie pojawia się w panoramie Belgradu. Pojawia się, co prawda, refleksja związana z ludzkimi odczuciami (wyrzuty sumienia) czy odruchami (żeby patrzyli). Jest to jednak opis reakcji zwrotnej, pewnego fizjologicznego odruchu, nie zaś całej człowieczej postaci. Mieszkaniec Belgradu jest zatem organizmem, nie postacią. Z kolei dostrzeżenie zwierząt w ich pełnej formie prowadzi do konstatacji, że jedyną formą życia na Bałkanach jest owa zwi-

---

<sup>22</sup> A. Stasiuk: *Dziennik pisany później*. Wołowiec 2010, s. 31. Paginacja kolejnych cytatów z tej pozycji w tekście głównym. Numer strony poprzedzam skrótem „DPP”.

rzęcość. Podobną dychotomię życia ludzkiego i życia nacechowanego biologicznie wyprowadza Giorgio Agamben w *Homo Sacer*. We wstępie do swojej książki podkreśla podział, który dokonał się już w antyku, na życie biologiczne, *dzoē*, oraz życie jako formę, sposób funkcjonowania, *bios*<sup>23</sup>. Stasiuk wybiera tylko *dzoē* jako przedmiot zainteresowania. Później, w dalszych fragmentach *Dziennika...* opisze konkretne postaci ludzkie, widząc je właśnie przez pryzmat zezwierzęcenia. Nie przeraża go wszechobecna broń czy agresja typowa dla terenów powojennych. Tym, czego boi się Stasiuk, jest zwykła biologiczność: bezgranicznie fizjologiczna, brudna, bo tylko fizyczna, bez pierwiastka humanizmu – zwierzęca cielesność. Owo *dzoē* jest ponadto u Stasiuka osłabione poprzez kwestię umierania. Ciągłe podkreśla autor wszechobecny rozkład, zgniliznę, smród. W otaczającej go degeneracji dostrzega urodę „dawno wymarłego zwierzęcia”. Właśnie tak rozumiany jest potwór bałkański opisywany w *Dzienniku...* – niczym wypchane zwierzę, stojące na granicy żywego i umarłego. Z jednej strony taki eksponat jest sztuczny, wyłącznie udaje żywy organizm. Z drugiej jednak nosi na sobie wszelkie znamiona realnego życia. Łączy w sobie dwa, przeciwstawne pierwiastki, których zestawienie wywołuje tragiczny i przerażający efekt. Ożywianie miasta poprzez uśmiercenie Belgradu jest właśnie tworzeniem takiego eksponatu – przerażającego truchła.

Konwencja zastosowana przez Stasiuka przywodzi na myśl *Brzuch Paryża* (1873, wyd. polskie 1957) Emila Zoli. Główny bohater francuskiej powieści, Florentyn, zbieg z więzienia, trafia na przedmieścia Paryża. Wygłodzonemu i osłabionemu udaje mu się dostać na wóz handlarki z żywnością, której pomoc pozwala bohaterowi dotrzeć do stolicy. Tam, przeżywając tragikomiczne sceny w starciu ze stosami żywności (bohater trafia bowiem na targ), Florentyn może w końcu objąć spojrzeniem cały Paryż. Miasto opisane w *Brzuchu...* także jest żywym, fizjologicznym organizmem, owym antycznym *dzoē*:

Paryż przeżuwał kęsy jadła dla swoich dwóch milionów mieszkańców. Był to niby wielki, centralny organ, co gwałtownie pulsując wtaczał życiodajną krew do wszystkich żył. Zgrzyt kolosalnych szczęk, wrzawa wywołana hałasem przy dostawie żywności, począwszy od trasków z bicia hurtowników jadących na dzielnicowe targi aż do rozwlekłego kroku ubogich kobiet w zniszczonym obuwiu, które wędrują z koszami od drzwi do drzwi proponując sałatę.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> G. Agamben: *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Warszawa 2008, s.9.

<sup>24</sup> E. Zola: *Brzuch Paryża*, Warszawa 1957, s. 31. Paginacja kolejnych cytatów z tej pozycji w tekście głównym. Numer strony poprzedzam skrótem „BP”.

W odróżnieniu od Stasiukowskiego Belgradu Paryż Zoli żyje i ma się całkiem dobrze. Zewsząd dostarcza mu się pokarm. Rankiem do stolicy ciągnie pochód życiodajnych warzyw i owoców. Później, wraz z biegiem dnia, otwierają się handlowe hale, które karmią Paryż „klatkami pełnymi żywego ptactwa i kwadratowymi koszami, gdzie leżały warstwy martwego drobiu” (BP, 31). Wozy ciężarowe przywożą „całe cielęta, owinięte w płachty, leżące jak długie, niby dzieci w koszach od bielizny, z których wystawały jedynie cztery rozstawione i krwawe kikuty. Były tam również całe barany, ćwiartki wołu, uda cielęce, łopatki” (BP, 31). Główny bohater *Brzucha...*, podobnie jak Stasiuk, patrzy na sekcję zwłok. Jest to jednak zupełnie inne doświadczenie. Florentyn obserwuje rozplątane cielska, wnętrzności, tłuszcz i ścięgnię ofiar, które niebawem zostaną pożarte. Widzi jedynie głowy, nogi, flaki, wątroby, nerki – obserwuje fizjologię umierania.

Ten potworny Belgrad Stasiuka, który cuchnie, rozkłada się na oczach podróżnika, nagle wydaje się bardziej przyjazny. To Paryż Zoli staje się groźniejszą bestią, wiecznie głodną, żądającą krwawych ofiar, trawiającą ołtarz mięs i jarzyn z przerażającą swobodą pociesznego grubaska.

Co ciekawe, w obu wypadkach (Stasiuka i Zoli) to właśnie *dzoē* jest elementem najbardziej przerażającym, deprymującym, ponieważ budzi odrazę. *Bios* jest mu całkowicie podporządkowane i służy tylko jako egzemplifikacja, wersja pokazowa, rządząca się tymi samymi zasadami – sposób bycia, zachowania społeczne Bałkańczyków odpowiadają przerażającemu i wszechobecnemu naturalizmowi. Życie mieszczan w *Brzuchu Paryża* Zoli podporządkowane jest jedzeniu i spokojowi trawienia. Michel Foucault stwierdził w *Woli wiedzy*, że owo *dzoē*, jako życie naturalne, weszło w zakres władzy państwowej. Nowoczesność wytworzyła specyficzną bio-politykę, w której cała strategia opiera się przede wszystkim na wykorzystaniu ciała żyjącego (gatunku, jednostki)<sup>25</sup>. W wypadku zarówno Zoli, jak i Stasiuka polityka nie wchodzi w grę – Zola dostarcza nam świata nowoczesnego (nie nowoczesnej polityki), Stasiuk ponowoczesnego, które razem rozumiane są jako pewien proces fizjologiczny, nie polityczny. Wątki cywilizacyjne są jednak mocno eksponowane. Za pomocą życia i jego właściwości opisane jest to, co kulturowe. Wynika to zapewne z gatunkowego punktu wyjścia, za który można przyjąć szkic fizjologiczny. Jego związany z realizmem rozwój pokazuje, jak ewoluował cykl od obrazka rodzajowego do publicystyki. Traktując książkę Stasiuka jako typowy tekst publicystyczny, można zastosowaną przez autora *Dziennika...* konwencję wyprowadzić od *Brzucha Paryża* i podobnych dzieł francuskich naturalistów. „Fizjologia” bierze przecież swój literacki

---

<sup>25</sup> G. Agamben: *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie...*, s. 11-12.

początek od Balzaka i jego *Fizjologii małżeństwa*. Szkic fizjologiczny traktowany był jako „dokument czasu i jako rodzaj ćwiczenia literackiego, przygotowującego do powieściopisarstwa. Zbieranie »wzorków« z rzeczywistości, kolekcjonowanie zjawisk typowych, wprawianie się do ujmowania prawidłowości miały służyć rozwojowi najbardziej cenionego, koronnego gatunku prozy”<sup>26</sup>. W przypadku Zoli trudno mówić o powieściowych wprawkach, jednak uda nam się dostrzec w *Brzuchu Paryża* wspomniany „dokument czasu” czy „kolekcjonowanie zjawisk”. Owa fizjologiczność, która z gatunku szkicu fizjologicznego przeniknęła do Zoli (a pośrednio także i do Stasiuka), polega przede wszystkim na obserwacji zjawisk naturalnych, na hiperrealistycznej konwencji opisu, w końcu na opisie grup społecznych jako klas gatunkowych. W obu wypadkach (Zoli i Stasiuka) jest to uzyskiwane poprzez stylistyczną synekdochę: poprzez opis jednego gatunku zostaje zdiagnozowana cała rodzina. W wypadku Zoli systematyzacja jest prosta: opis dobrze odżywionej rodziny staje się opisem całego, kupieckiego środowiska dzielnicy hal. Jednocześnie ukazanie pawilonów handlowych jako organu trawiennego prowadzi do pokazania całego miasta jako organizmu, a jego poszczególnych klas społecznych jako jego innych organów. W wypadku Stasiuka dzieje się podobnie – opisując poszczególne postaci, autor tworzy opis całych społeczności, które z kolei składają się na tożsamość miast, a w końcu całej krainy bałkańskiej.

W obu przypadkach mamy do czynienia z mimetycznym odwzorowaniem, choć w mikroskali. Wcześniej przytoczony opis trawiącego Paryża i drobiazgowy inwentarz jedła dostarczanego potworowi jako danina wytrawnych mięsów, jeszcze żywego drobiu, warzyw i owoców pełnych witamin przywołuje obraz żarłoka, który po konsumpcji wszystkich tych dóbr cieszy się coraz większym przyrostem tkanki tłuszczowej i rozrasta się, rozlewa po swojej krainie, budząc grozę nie tylko żarłocznością, ale też swoją fizyczną rozległością i wielkością. Podobne wrażenie robi naszkicowana przez Zolę panorama paryskich hal. Pisarz nie poprzestaje jedynie na opisie pawilonu handlowego. Swoją uwagę kieruje na maleńki detal, który opisuje w tej samej poetyce. Rodzina głównego bohatera, właściciele masarni, stają się przez to paralelną metaforą do obrazu hal. Są takim samym trawiącym w ciepłe słońca potworem, dobrze odżywionym i tłustym cielskiem. Tak Zola charakteryzuje poszczególnych członków rodziny:

Florentyn poczuł lekki dreszcz; spostrzegł kobietę w słońcu na progu sklepu. Wnosiła o jedną radość więcej – szczęśliwy i trwały dostatek, wśród tych wszystkich krotchwilnych

---

<sup>26</sup> [Hasło] *Fizjologia (szkic fizjologiczny)*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 293.

tłustości. Była to dorodna kobieta. Zajmowała całą szerokość drzwi, nie za tłusta jednakże, o tęgim biuście, w pełnym rozkwicie trzydziestu lat. Tylko co wstała i już przyglądzone, przylegające do głowy i jakby lakierowane włosy opadały w małych, gładkich puklach na skronie. Nadawało jej to wygląd bardzo schludny. Jej spokojne ciało miało tę przezroczystą biel, delikatną i różową płeć osób, które żyją zazwyczaj wśród tłuszców i surowego mięsa. [BP, 37]

Był istotnie otyły, za gruby na trzydzieści lat. Rozpychał koszulę, fartuch, białą bieliznę, w którą był spowity jak olbrzymie, pucułowane niemowlę. Jego ogolona twarz wydłużyła się, stała się z czasem podobna do świńskiego ryja, do mięsa, w którym jego dłonie zagłębiały się przebywając tam przez cały dzień. (...) Tryskali zdrowiem; byli okazali, bryłowaci, lśniący; patrzyli nań ze zdziwieniem bardzo grubych ludzi, których chwycił nieokreślony niepokój wobec chudego. [BP, 38]

I sam kot, którego skóra pękała od tłuszczu, przypatrywał mu się z miną nieufną żółtymi, zaokrąglonymi oczami. [BP, 39]

Paulinka (...) starannie uczesana, podobnie pulchna i gruba jak matka, nosiła z wdziękiem nowej, paryskiej lalki turkusowe kolczyki w uszach, krzyżyk na szyi, niebieską aksamitną wstążkę we włosach. [BP, 206]

Wszystkie opisy w *Brzuchu Paryża* sprowadzają się do synekdochy – poprzez opis jednostki zostaje przedstawiona społeczność. Ta z kolei staje się znów małym elementem na tle całej dzielnicy, dzielnica na tle miasta. Postaci, podobnie jak cały organizm paryski, są grube, roztyłe, otłuszczone w swojej potworności.

Konwencja zastosowana przez Zolę – opis społeczeństwa poprzez proces fizjologiczny – może również zostać odwrócona. Wówczas to człowiek upodobniłby się do jakiegoś organu lub jego funkcji. Taką degradację człowieczeństwa możemy zaobserwować w innym tekście: *Na dnie w Paryżu i w Londynie* (1933; wyd. polskie 2004) George'a Orwella, gdzie autor nietypowego dziennika porównuje człowieka do brzucha. Bez wdawania się w zbędne metafory, opierając się na suchym i trzeźwym (acz wyglodniałym) realizmie, Orwell pisze: „przychodzi czas, gdy nie masz nic do roboty, a ponieważ jesteś niedożywiony, pozostaje ci jedynie obojętność. Potrafisz przeleżeć w łóżku, czując się jak *jeune squelette* z wiersza Baudelaire'a. Tylko posiłek mógłby postawić cię na nogi. Umysławiasz sobie, że ktoś, kto żywił się przez tydzień

wyłącznie chlebem z margaryną, przestaje być człowiekiem, staje się zaś brzuchem, wyposażonym w kilka pomocniczych organów”<sup>27</sup>. U Zoli procesy trawienne i skojarzenie człowieka z brzuchem powstają pod wpływem przesyty, u Orwella generuje to niedosyt, głód. Autor *Na dnie...* opisuje nam życie biedoty, najniższych warstw społecznych, dla których wyzwaniem staje się przeżycie za jednego funta przez cały tydzień. Mimo różnicy ekonomicznej struktura opisu jest taka sama – poprzez koncentrację na procesach żywieniowych jednostki Orwell opisuje strukturę instytucji dokarmiających i charytatywnych Paryża i Londynu w XX wieku. Tworzy obraz upadku, degradacji moralnej, obyczajowej, intelektualnej. Maluje piekło przeciętnego człowieka, który niżej nie jest już w stanie upaść.

Podobną strategię możemy zaobserwować w *Dzienniku...* Stasiuka, kiedy narrator, opisując konkretne postaci, tworzy obraz całej okolicy, a nawet całego kraju:

Opuchnięci, obżarci, otyli, otluszczeni w garniturach. Wieczorne obżarstwo, chłanie, smród brudnych skarpetek i belkot. (...) Oni wszyscy umarli albo się ukrywali, ale czułem ten zapach w powietrzu. Skarpetki, spocone pachy, tłuszcz i gorzała. Wypalone dziury w obrusach, gdy przysypiali z papierosem. Prawdziwi mężczyźni. [DPP, 81]

W całym tekście *Dziennika...* Bałkany opisywane są głównie poprzez nieprzyjemny zapach: „cuchnęło stęchlizną” (DPP, 37), „przecież śmierdzi” (DPP, 9), „smród i wzdęte od upału zwłoki osłów na poboczach” (DPP, 98). Stasiuk obrazuje nam w tych słowach mikro sytuacje – spotkanie „prawdziwych mężczyzn”, konkretne pomieszczenia, fragmenty rozmów, obrazki z podróży, małe miasteczka. Poprzez mozaikę tych szkiców stworzył realistyczny i niezmiernie fizjologiczny w swojej wymowie obraz Bałkanów oparty na rozkładzie. Stasiuk, w przeciwieństwie do Zoli, nie skupia się na kwestiach klasowych. Brak tu charakterystycznego dla hierarchii *Brzucha...* porządku i ładu. Wręcz przeciwnie: narracja Stasiuka jest szybka, fragmentaryczna, urywana. *Dziennik...* stanowi bowiem opowieść drogi pisaną w rytmie podróży. Stylistyka tekstu odzwierciedla towarzyszącą pisarzowi prędkość. Pewne fragmenty rozpoczynają się nawet niczym telegramy. Osiąga to Stasiuk poprzez krótkie, proste zdania, które w miarę rozwoju opisu rozrastają się, obudowują się nowymi detalami niczym depesza PAP-u. Prędkość, którą nadaje swojemu tekstowi Stasiuk, nie wytraca się wraz z biegiem wydarzeń. To wydarzenia gnają autora do przodu. Przerażony zaobserwowanym światem boi się, do czego

---

<sup>27</sup> G. Orwell: *Na dnie w Paryżu i w Londynie*. Warszawa 2010, s. 26.

otwarcie i wielokrotnie się przyznaje. Ucieka zatem z odwiedzanych miejsc, jakby przed zarazą, która prędzej czy później i tak pojawi się przy rozkładających się, pozostawionych na słońcu zwłokach.

Warto zwrócić uwagę na paradoksy, które dzieją się w przestrzeni *Dziennika*.... Już sam tytuł książki, *Dziennik pisany później*, wskazuje na pewną nieścisłość. Stasiuk nie tylko pisze swój *Dziennik*... z perspektywy czasu. Dodatkowo pozbawia jeszcze dziennik aspektu dziennego w opisie. Ponieważ przemieszcza się za dnia, w wielkim pośpiechu, to, co opisuje, dotyczy przestrzeni nocy. Dziennik przestaje być zatem dziennikiem na dwóch płaszczyznach: gatunkowej oraz semantycznej. Ten ironiczny zabieg autora można traktować jako przejaw wysublimowanego poczucia humoru, odrealnienie opisywanej przestrzeni. Wczytując się dokładnie we wspomnienia Stasiuka, dostrzeżemy przecież dużo innych elementów odbierających prawdopodobieństwo krainom bałkańskim. Będą to nawiązania do *Baśni tysiąca i jednej nocy* („wyglądał jak przybysz z baśni tysiąca i jednej nocy, jak podstarzały Sindbad” – DPP, 44), elementy świata cyrkowego (opis nadmorskiej miejscowości, gdzie pojawia się kobieta z pytonem na szyi – zob. DPP, 34–35). Wplatając w swoją opowieść elementy świata bajkowego, Stasiuk zdecydowanie niweluje strach generowany przez piekielną krainę, przez którą przejeżdża.

Struktura dziennika budzi też zastrzeżenia w przypadku *Na dnie w Paryżu i w Londynie* Orwella. Tekst pozbawiony jest segmentacji podług daty zapisków – podobnie jak u Stasiuka. Zbieżna jest też perspektywa nocy, którą Orwell eksploruje zdecydowanie intensywniej, opisując wnętrza zawszonych i śmierdzących londyńskich noclegowni. Aby nie popaść jednak w całkowity pesymizm, nie wtopić się w tło dna, na którym przyszło autorowi *Na dnie*... funkcjonować, Orwell także posiłkuje się elementami komicznymi, pozwalając i czytelnikowi odechnąć od wygenerowanego przez tekst fetoru i smrodu. Nie można pominąć urzekającej notatki Orwella na temat kobiet: „W salonie spało dwudziestu ośmiu mężczyzn, szesnaście kobiet. Ani jedna kobieta nie umyła rankiem twarzy. Większość mężczyzn udała się do toalety; kobiety wyjmowały po prostu saszetki i przykrywały pudrem brud. Pyt.: Drugorzędna cecha płciowa?”<sup>28</sup>. Ten fragment, świadczący o niewątpliwym darze obserwacji i poczuciu humoru, wykorzystuje również motyw fizjologii poprzez nawiązanie do cech płciowych. Ponadto przedstawia nam Orwell barwny katalog włóczęgów, żebraków, robotników najniższej klasy, za ich pośrednictwem sprzedaje plotkarskie i równie kolorowe historie, na przykład o pewnym żebraku, który przejawiał fascynującą wręcz nienawiść do książek:

---

<sup>28</sup> G. Orwell: *Na dnie w Paryżu i w Londynie*..., s. 146.

Jego ignorancja była bezbrzeżna i zatrważająca. Zapytał mnie kiedyś na przykład, czy Napoleon żył w czasach Jezusa Chrystusa, czy później. Innym zaś razem, kiedy oglądałem wystawę księgarni uniósł się gniewem, albowiem tytuł jednej z książek brzmiał: »O naśladowaniu Chrystusa«. Uznał to za bluźnierstwo. – Po jakiego diabła chcą J e g o naśladować? – pytał ze złością. Wprawdzie potrafił czytać, ale zdawał się żywić nienawiść do książek.<sup>29</sup>

Podobny zabieg można zaobserwować u Zoli, kiedy nadaje on wydarzeniom z *Brzucha...* ton komediowy, zabawny, sprawia, że całość odbierana jest jako przedstawienie, a nie przerażająca prawda. Przykładowo, kiedy główny bohater dopiero zmierza w kierunku Paryża, wycieńczony z głodu wjeżdża na pełen jadła targ wraz z pochodem kolorowych wozów pełnych wiejskich specjałów. Sytuacja jest do tego stopnia przerysowana, że bohater przez kilkadziesiąt pierwszych stron nie jest w stanie wydostać się z zakamarków kupieckiej dzielnicy, blokowany przez tony jadła. W końcu zrezygnowany kapituluje, nie mogąc wygrać z tak silnym przeciwnikiem. Podobnych momentów u Zoli znajdziemy pod dostatkiem (uprowadzona dziewczynka, która zyskuje spokój dopiero na widok monety w ręce porywacza; rywalizacja dwóch grubych, acz pięknych kobiet, oparta na błędnych wnioskach wyciągniętych tylko z plotek itp.). Należy jednak zwrócić uwagę na motyw inscenizacji, mocno związany z motywem plotki. Wszystkie działania mieszkańców opisywanej dzielnicy mają na celu pozbycie się głównego bohatera, który jako osoba szczupła, a nawet chuda, nie przynależy do świata grubasów. W efekcie poczynañ mieszkańców Paryża Florentyn zostaje aresztowany i na oczach całej dzielnicy wyprowadzony przez policję. Scena przypomina udział mieszkańców w przedstawieniu teatralnym. Wszyscy zasiadają przy swoich handlowych ławach, gromadzą się w jednym miejscu, by obserwować spektakl. W końcu obcy (chudy) odchodzi.

U Stasiuka nie obserwujemy tak jawnej niechęci mieszkańców do obcego (podróżnika). Widzimy jednak wpatrzone weń oczy, dostrzegamy atrakcję, jaką stanowi jego obcość. W pewnym momencie Stasiuk trafia nawet w sam środek sceny jarmarcznego odpustu czy karnawału. Bierze udział w grach i zabawach stanowiących element przedstawienia. Podsumowuje jednak krótko: „Trzeba było wracać” (DPP, 35).

Wraca zatem – wykonuje wolte w stronę kraju rodzinnego i jako obcy na nieswojej ziemi, podobnie jak Florentyn z *Brzucha...* – odchodzi. W przypadku *Brzucha Paryża* i opisywanych przez Zolę procesów trawiennych odejście Florentyna jest nawet niemetaforycznym wydaleniem bohatera z danej, dobrze strawionej rzeczywistości. Powrót u Stasiuka nie jest aż

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 176.



tak fizjologiczny, aczkolwiek podkreślono tu osobność bohatera opuszczającego kraj („wyglądało na to, że tego dnia tą drogą do Albanii wybieramy się tylko my” – DPP, 124). Bawiąc się prostym anagramem ze słowa potwór można wygenerować powrót. Jest to zatem logiczna konsekwencja zetknięcia się z potworem bałkańskim.

Porównanie *Dziennika pisanego później* Andrzeja Stasiuka z *Brzuchem Paryża* Emila Zoli pozwala czytać te teksty podobnie, jako żywy organizm, który zaczyna się we francuskim naturalizmie, a kończy się w polskiej, współczesnej prozie reportażowo-podróżniczej (tu zwanej dziennikiem). Tak jak Zola stworzył żyjący i trawiący brzuch Paryża, tak Stasiukowi udało się stworzyć martwy rynsztok Europy. Oba utwory utrzymane zostały w tej samej konwencji, podobnej poetyce, posługują się zbliżonymi metaforami. Oba przeraźliwie cuchną. *Brzuch Paryża* Zoli zasłynął przecież obrzydliwym opisem stoiska z serami, gdzie zgniłość szerzącej się plotki odpowiada smrodliwym wyziewom francuskich serów. Stasiuk opisuje cuchnące, rozkładające się miasta, postaci, zjawiska.

Europa zachodnia czasów Zoli to niesamowita kraina dobrobytu. Nowoczesność zaczyna wpłatać nowinki techniczne w świadomość zwykłych mieszkańców miast. Paryż pęcznieje od nadmiaru jedzenia. Średnia warstwa społeczna, którą są sklepikarze i handlarze opisywani przez Zolę, obrasta w tłuszcz dobrobytu. Podobnie dzieje się w innych stolicach zachodniej Europy. Nikt jednak nie zwrócił uwagi na odpadki światka bogactwa, które spływają właśnie na południe, do „rynsztoka” tej krainy pomyślności – na Bałkany. Widzi to Stasiuk, kiedy dostrzega te same elementy południowej kultury (famiłarność, życie ulicy), które można spotkać choćby we Włoszech. Jednak jakość zaobserwowanych scen budzi grozę. Karmione resztkami Europy Bałkany, niby europejskie, ale uwikłane we własną zwierzęcość, stają się takim kulturowym, społecznym i politycznym ściekiem. A w *Dzienniku...* Stasiuka są nawet martwym i śmierdzącym ścierwem.

Czyżby zatem konwencja fizjologii umierała? Na przestrzeni epoki realizmu można prześledzić jej rozkwit wczytując się w teksty: *Fizjologia wierzyciela* (M. Alhoy), *Fizjologia prowincjonalisty w Paryżu* (E. Guinot), *Fizjologia Petersburga* (rosyjscy naturaliści) czy na gruncie polskim: *Wizerunki społeczeństwa warszawskiego* (J. S. Bogucicki), *Ulicznik warszawski* (J. Szujski) i inne<sup>30</sup>. Można doszukiwać się podobnego do Zoli ożywiania przestrzeni miejskiej choćby u Orzeszkowej, kiedy w *Marcie* znajdujemy określenia „wielkie miasto wre najzawrotniejszym ruchem, jaśnieje najbogatszym strojem, do nieskończoności prawie mnoży w sobie zjawiska cywilizacji, które obejmują w posiadanie swe wnętrza gmachów i szlaki ulic,

---

<sup>30</sup> [Hasło] *Fizjologia* (szkic fizjologiczny). W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*

szerokie przestrzenie zalewają rześmistym światłem, muzyką, tłumami, gwarem”<sup>31</sup>, „daremnie wielkie *miasto toczyło w dole głuche swe, tajemnicze, nieustanne gwary*”<sup>32</sup>, „za oknem, nisko, na szerokiej przestrzeni szumiało i gwarzyło wielkie *miasto*”<sup>33</sup>. Przykłady fizjologizacji opisu zaczną się mnożyć wraz z wnikliwą analizą wpływów czy inspiracji poszczególnych autorów. Przebieg ten kończy się współcześnie, kiedy proces życiowy, zapoczątkowany przez Zolę Stasiuk uśmierca. Potwór najwyraźniej przeżarł się na śmierć.

## 7.4 Nudne dzienniki

Dziennik musi być intrygujący. Gatunek tak się rozwinął, takie możliwości pokazał, a w literaturze polskiej (i to współczesnej) nabrał takiego rozpędu, że nie sposób oczekiwać od niego mniej, niż dają przykładowo tu wspomniani Pilch i Stasiuk. Eseistyka osobista, reportaż, fizjologia, szkic obyczajowy – czytelnik przyjmuje to wszystko, im bardziej kontrowersyjne, na tym większą rentowność książki się przekłada. Hybrydy gatunkowe, błędne dzienniki, zwozienie czytelnika, przewrotność gatunkowa – na to właśnie przyszła pora. Tymczasem dzienniki *sensu stricto*, oparte na monotonnym zapisie nudnych zdarzeń codziennych, nie stanowią już zbyt dużej atrakcji. Krytyka odnosi się do nich po macoszemu i opasłe tomiska – na przykład wydane w ostatnim piętnastoleciu *Dziennik (1955-1981)* (2002) Mieczysława Jastruna czy *Dziennik paryski* (2003) Jerzego Andrzejewskiego albo *Kronos* (2013) Witolda Gombrowicza – traktuje jak ostatnie podrygi wydawnicze wielkich poprzedniej epoki.

W *Wielkim wczoraj* Dariusza Nowackiego znajdziemy kilka słów na temat dwóch z trzech wspomnianych dzienników: „Czytelnik raczej poddaje się monotonii zapisów, po czasie odrobinę obojętnieje, kto wie, czy nie przysypia w trakcie lektury, wszak rzecz liczy blisko dziewięćset stron. Słowem, pierwsi komentatorzy dają do zrozumienia, iż *Dziennik* Mieczysława Jastruna jest po prostu nudny. Cóż, nie sposób zaprzeczyć”<sup>34</sup>. Choć przez kilka kolejnych stron krytyk przekonuje czytelników, że początkowa opinia jest dla dzieła nieco krzywdząca, ostatecznie konkluduje, że lektura, faktycznie, okazała się niezbyt interesująca. Znajduje ku temu inne powody niż jedynie opasłość tomu i monotonia zapisu – skłania się raczej ku obwinianiu za rozczarowanie tekstem drogi wydawniczej i samej decyzji o publikacji. Nie tylko

---

<sup>31</sup> E. Orzeszkowa: *Marta*. Gdańsk 2000, s. 164. Podkreślenie O.F.

<sup>32</sup> Tamże, s. 79. Podkreślenie O.F.

<sup>33</sup> Tamże, s. 160. Podkreślenie O.F.

<sup>34</sup> D. Nowacki: *Wielkie wczoraj*. Kraków 2004, s. 116.

Nowacki tak podsumowuje ten typ dziennika. Podobnie rzecz się ma z dziennikiem Andrzejewskiego: „Zaiste, wiele wskazuje na to, że wszystko, co w obszarze diarystyki okresu powojennego godne uwagi, już dawno zostało opublikowane. Że tak właśnie sprawy się mają, mogliśmy się przekonać jesienią 2002 roku, zaglądając do *Dziennika (1955-0981)* Mieczysława Jastruna, oraz ponownie wiosną 2003 roku, kiedy pojawił się *Dziennik paryski* Jerzego Andrzejewskiego. O obu tych publikacjach nie tylko wolno powiedzieć, że rozzaczarowują boleśnie, ale i trzeba zadać pytanie o sens przedsięwzięć wydawniczych tego rodzaju”<sup>35</sup>.

Tak jak w przypadku Jastruna sytuacja jest jasna: tłusta księga nudnych zapisków, ani to diagnozujących, ani błyskotliwych, może się krytykowi nie spodobać. Sprawa z dziennikiem Andrzejewskiego jest nieco ciekawsza (choć wcale nie musi przez to czynić *Dziennika paryskiego* dziełem interesującym czy powalającym). O tym, że zapiski Andrzejewskiego do pasjonujących nie należą, świadczy ich treść: „relacjonuje, co kupił (a robi zakupy niemal nałogowo), co i gdzie jadł lub wypił, jak świetnie się bawił itd. Żyje jak król, ponad stan, toteż nieustannie skarży się w listach do żony na brak gotówki i opieszalnych agentów, którzy zwlekają z wypłatą czeków”<sup>36</sup>. Mimo niewątpliwej monotonii fabularnej dziennik Andrzejewskiego to jednak nie dziennik, a listy. Zmiana konwencji w ogóle nie zmienia odbioru utworu i jego dziennikowa zapiskowość rodem z XIX-wiecznych tradycji sprawia, że tekst okazuje się zwyczajnie nudny. Nowacki podsumowuje: „Wrażenie powierzchowności, miałości czy nieistotności nie opuściło mnie w trakcie lektury nawet na chwilę. Nie kryję też, że tu i ówdzie byłem po prostu zażenowany”<sup>37</sup>.

Podobnie rzecz się ma z wydanym niedawno *Kronosem* Gombrowicza – zapiskami autora z brutalnie nudnej codzienności, co nie przeszkodziło mediom i wydawcy stworzyć szumu i ambarasu reklamującego ów dziennik jako wydarzenie roku, albo i dekady – jak pisze w swojej recenzji Katarzyna Szkaradnik:

Cały ten bezprecedensowy szum medialny rozpałił istną gorączkę, czemu trudno się dziwić, skoro wmawiano nam, iż mamy do czynienia co najmniej z wydarzeniem literackim dekady. I owszem, wydarzeniem publikacja prywatnych notatek Gombrowicza jest, chociaż raczej jako fenomen dla psychologii społecznej, nie literaturoznawstwa. Albo inaczej: dzięki *Kronosowi* literaturoznawca uzyska szereg informacji odsłaniających najmniej zbadane obszary życia oraz poczynania autora (głównie dzięki rozbudowanym przypisom), jednak już tzw. przeciętny zjadacz książki, którego przekonano, że „legendarne” zapiski tak modnego dziś Gombrowicza to

---

<sup>35</sup> Tamże, s.122.

<sup>36</sup> Tamże, s. 123.

<sup>37</sup> Tamże, s. 124.

absolutne *must have* sezonu, będzie przypominał głodnego, któremu do jedzenia podsunęto mydło. Może się wpienić...<sup>38</sup>

Te trzy przykłady dzienników uznanych za nudne, niepotrzebnie wydane czy po prostu kiepskie świadczą o przyzwyczajeniach czytelniczych współczesnych Polaków. Nauczani czytania tekstów innych, naznaczonych wspomnianym wcześniej pierwiastkiem błędu względem gatunku, stereotypu czy w końcu porządku fabularnego. odbiorcy takich dzieł poczuć się zawiedzeni. Przyzwyczajeni do gry w literaturę wolą nieufnie podchodzić do tekstów przeznaczonych do druku niż z pełnym przekonaniem wertować opasłe kroniki z życia wielkich (wydane zapewne ku uciechu portfela rodziny zmarłego). Trafnie podsumował to Nowacki pisząc: „Nawiasem mówiąc, doświadczenie lekturowe poucza, że należy zachować daleko idącą nieufność wobec tych ostatnich, tj. dzienników przeznaczonych do natychmiastowego druku”<sup>39</sup>. Krytyk pisze, jakby niezgodność w dziennikach, czyli odstępstwo od katalogu czynności pospolitych, błąd w sztuce, dawał czytelnikowi czystą przyjemność lekturową. Przywykł zatem odbiorca do tej metody i chętnie ją akceptuje co najmniej od piętnastu lat.

---

<sup>38</sup> K. Szkaradnik: *Kronos pożerający własnego syna (i czytelnika)*. „artPapier” nr 227 z 1.06.2013r. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=178&artykul=3807>. Dostęp 20.07.2015.

<sup>39</sup> D. Nowacki: *Wielkie wczoraj...*, s. 116.

## 8. *Private literature*

Teoria systematyzująca istotę błędu w zasadzie sprowadza się do znalezienia w tekście pustego miejsca, elementu pozbawionego zasad. Czyniąc go ośrodkiem interpretacyjnym można nadać mu status błędu, który konstytuuje się jako literatura.

Zakładając, że pewne niedookreślenie jest tu esencjonalne, można stwierdzić, iż podstawą będzie nieścisłość, coś niezgodnego z gatunkiem, konwencją, ideą. Snując rozważania na temat fikcji literackiej można implikować, że stoi ona w opozycji do realnego. Odwrotnie też – teksty porządkujące rzeczywistość, działające nie jak reprezentacja, ale jako rejestr (np. reportaż, gatunki prasowe, takie jak notatka prasowa, depesza prasowa itp.), nie mają mieć z fikcją wiele wspólnego. To naiwne rozgraniczenie wprowadza prosty podział, który później znajdujemy na księgarskich półkach: literatura piękna z jednej strony, literatura podróżnicza z drugiej. Ten drugi gatunek, wbrew pozorom (bo jednak zajmuje w tych księgarniach mniej miejsca), jest bardziej nawet pojemny niż ogólnie rozumiana beletrystyka – mieści w sobie wszystko, co wymyka się innym determinantom gatunkowym. W swojej książce *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga* Anna Wieczorkiewicz konstatuje: „Fascynacja wszechobecnością motywu drogi może prowadzić w labirynty rozważań zakończone banalnym odkryciem: «wszystko jest drogą»”<sup>1</sup>. Fraza ta, dość ogólna, to świetne wprowadzenie do rozważań o miejscu literatury podróżniczej w wielkim katalogu literatury. Ta zaś, ze względu na swoją specyfikę, oparta będzie na marginesie błędu, owym pustym miejscu, który paradoksalnie nadaje jej wiarygodność.

Pisząc o wszechobecności motywu drogi, Wieczorkiewicz wyodrębnia kilka zasadniczych płaszczyzn rozumienia tego zagadnienia. Pierwsza to oczywiście strefa mitów. Tworząc spontaniczny kanon literatury drogi, badaczka zaczyna od legend i mitów ludów prymitywnych, gdzie motyw drogi pojawia się za sprawą wędrówki totemicznych przodków i wierzeń dotyczących bogów i herosów. Ci właśnie bohaterowie starych mitów, historii czy legend przechodzą próby, odbywają podróże. Wszystko nacechowane jest przemierzaniem przestrzeni. Badaczka odnajduje także motyw drogi w podstawowym piśmie wiary chrześcijańskiej i w pierwszych słowach Księgi Rodzaju odczytuje przede wszystkim dychotomię przestrzenną. Początkowy, biblijny podział na dwa światy jest pokłosiem odwiecznej potrzeby wędrowania człowieka: z jednej rzeczywistości do drugiej, ze świata fizycznego do nadprzyrodzonego, a przy-

---

<sup>1</sup> A. Wieczorkiewicz: *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*. Gdańsk 1996, s. 23.

najmniej próby wyobrażenia sobie tego newralgicznego przejścia. Należy tu dodać, za Wieczorkiewicz, jak powszechne były (i są nadal) kulturowe realizacje tej podróży. Jej kontynuacją są przecież wszelkie pielgrzymki, pochody, procesje, rytuały. Tradycje religijne generują podróż: konglomerat podróży fizycznej, tej topograficznej, i podróży duchowej, służącej przemianie idącego. To socjologiczne rozumienie drogi zestawia Wieczorkiewicz z językową interpretacją, dlatego drugą płaszczyznę, którą przedstawia, stanowi sposób wypowiadania się o przestrzeni. We *Wstępie* do analizy wędrowania czytamy: „(...) pojęcia pierwotne odnoszące się do przestrzeni fizycznej służą budowaniu języka, w którym możemy nie tylko wypowiadać się o badanym przedmiocie, ale i analizować go, czy też w pewien sposób «komunikować się» z nim”<sup>2</sup>. Cytując innych badaczy<sup>3</sup>, Wieczorkiewicz podkreśla, że kluczową rolę w systemie mowy odgrywają pojęcia związane z przestrzenią i czasem (a często i z czasoprzestrzenią jako jednym, wspólnym pojęciem). Są one kluczowe nie tylko dla samego aktu opowiadania. Tworzą w pełni zrozumiałe metafory, na których konstytuuje się język człowieka. Oparcie rozumowania na kategoriach typu miejsce, czas, liniowość wydarzeń, opozycje przestrzenne sprzyja formułowaniu logicznych wypowiedzi, zrozumiałego dla wszystkich kodu.

Podkreślając kulturowe znaczenie drogi, Wieczorkiewicz dostrzega także kluczową rolę motywu dla kształtowania się fabuł, narracji i fikcji literackiej. Zaznacza, że poprzez sublimację fikcja pozwala czytelnikowi znaleźć ujście dla gnębiącej go rzeczywistości. Jest w stanie reprezentować realność to poprzez dosłowny opis, to za pomocą ucieczki od właściwego wątku w inny, często nierzeczywisty. Wieczorkiewicz pisze, że „w literaturze wnikanie w rzeczywistość dokonuje się poprzez tworzenie fikcji”<sup>4</sup>. Takie formowanie rzeczywistości poprzez fikcję literacką zakłada nie bezpośredni opis, raport o stanie rzeczy służący celom poznawczym, ale afektywne wykorzystanie przestrzeni modyfikowalnej – dowolności w literaturze. Dotarcie do sensu, istoty rzeczy odbywa się nie przez dokładną kontemplację i odwzorowanie, ale przez odejście od faktycznego kształtu rzeczy i wprowadzenie marginesu błędu w rozumieniu rzeczywistości. Takie ujęcie motywu drogi, faktycznie może dać wrażenie drogi jako monolitu, a literatury jako reprezentacji wędrówki. Jeśli kulturowe, językowe

---

<sup>2</sup> Autorka odsyła tu do tekstu Janusza Sławińskiego *Przestrzeń w literaturze*. W: *Przestrzeń i literatura: tom poświęcony VIII kongresowi slawistów: studia*. Red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978.

<sup>3</sup> „Metafory oparte na prostych pojęciach fizycznych – góra-dół, w-poza, przedmiot, substancja itd. – są tak podstawowe w naszym systemie pojęciowym, że bez nich nie moglibyśmy funkcjonować w świecie, tzn. rozumować czy porozumiewać się (...)” (G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1988, s. 86); „Cały nasz język jest utkany z przestrzeni” (G. Genette, *Przestrzeń i język*. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Wrocław 1988, s. 311).

<sup>4</sup> A. Wieczorkiewicz: *Wędrowcy fikcyjnych światów...*, s. 23.

i literaturoznawcze argumenty sytuują wędrówkę jako prymarną względem innych, pozostałych toposów, wówczas nie ma wątpliwości – podróż jest wszędzie (fizyczna, psychiczna, sublimacyjna, rzeczywista itp.).

Założenie Wieczorkiewicz jest jak najbardziej trafne i faktycznie zgrabnie syntezuje holistycznie pojęty motyw drogi na tle obyczajowo-teoretyczno-literackim. Temat przemierzania się jest pierwszorzędny dla naszego myślenia o rzeczywistości. Zwłaszcza podróż zakończona przemianą duchową, obecna w takich „meta-gatunkach” jak cała literatura profetyczna czy apokaliptyczna, wizje, żywoty świętych, średniowieczne misteria, tańce śmierci i romanse okresu średniowiecznego (motywy przejścia). Temat do tego stopnia zakorzenił się w literaturze, że jest z powodzeniem eksplorowany przez literaturę po dziś dzień, choć z pewnością nie jest już tak instrumentalny, ani tak symboliczny, jak kiedyś, kiedy były kluczowym elementem religii i kultury.

Współczesną i popularnonaukową realizacją literatury o samorozwoju, nacechowanej subtelnym mistycyzmem, opartej na drodze zarówno wewnętrznej, jak i topograficznej, z elementami religijnych rozważań i traktującej o podróży jest *self-help literature* i *priv-lit*. To bardzo ciekawe kontynuacje gatunków, które bardzo dobrze znamy. Jeden należy rozpatrywać w kontekście drugiego. *Self-help literature*, jak nazwa<sup>5</sup> sugeruje, to teksty, których celem jest niesienie pomocy i ukojenia skołatanym nerwom czytelniczek<sup>6</sup>. Nie chodzi jednak o to, co wydawnictwa poradnikowe definiują jako swój produkt. *Self-help* to nie sam poradnik, a jego fabularyzowana wersja, utrzymana w rekreacyjnej formie literatury wypoczynkowej. Sztandarym tytułem gatunku jest książka Elizabeth Gilbert *Jedź, módl się i kochaj* (2006, wyd. polskie 2007). To nominalna waluta *self-help* oraz bardzo lekka literatura podróżnicza. Bohaterka utworu decyduje się na odbycie podróży, która przywróci ją do stanu względnej homeostazy emocjonalno-filozoficznej. By ów cel osiągnąć, bohaterka przemierza trzy kraje i zgłębia trzy kultury. Odbywa swoistą pielgrzymkę, której celem nie jest (wbrew pozorom) osiedlenie się na

---

<sup>5</sup> Tłumaczenie na język polski jest ciągle nieprecyzyjne, a w zasadzie nie istnieje – nie ma bowiem potrzeby tworzenia takiego terminu dla polskiej literatury. Chodzi tu o teksty traktujące o samo-pomocy, czyli poradniki. Ponieważ w naszej tradycji hasło ‘poradnik’ jest bardzo dobrze ukonstytuowane, inna terminologia jest zbędna. Niemniej jednak warto zauważyć, że *self-help literature* to nie tylko teksty o tym, jak nauczyć się samodzielnie grać w golfa w weekend, ale przede wszystkim to forma poradnika w zbeletryzowanej formie. Ważne jest tu słowo *literature*, które książki w tej kategorii klasyfikuje jako literaturę (ze skłonnością do literatury pięknej nawet), podczas gdy poradnik jest na naszym gruncie kojarzony z instrukcją obsługi jakiegoś zagadnienia. Fabularyzowany poradnik to tytuły, które doskonale znamy: *Jedź, módl się i kochaj* Elizabeth Gilbert czy choćby słynny *Dziennik Bridget Jones* (1996, wyd. polskie 1998) Helen Fielding – książki, które dają receptę na szczęście, czy raczej fabularyzowane książki o tym, jak stać się silną i niezależną kobietą. Polska tradycja określa ten sort mianem „babskiej literatury” tudzież „literatury kobiecej”. Precyzuje się podgatunki: dziennik, poradnik, romans i aktualizuje je o ów aspekt „recepty na”, który w sobie zawierają.

<sup>6</sup> Jest to literatura raczej dedykowana kobietom.

Bali, ale przeżycie podróży służącej rozwojowi religijnemu (Indie), hedonistycznemu (Włochy) i erotycznemu (Bali). Jest niejako *Jedź, módl się i kochaj* przedłużeniem standardowej literatury podróżniczej. Temu zagadnieniu poświęcono cały szereg rozpraw naukowych diagnozujących wyznaczniki literatury podróżniczej. Mimo współczesnych opracowań zagadnienia<sup>7</sup> to Claude Lévi-Strauss i jego wyznaczniki tekstów o podróży pozwalają najpełniej określić specyfikę gatunku *self-help literature* w kontekście literatury podróżniczej (bo samo *self-help* nie musi występować tylko i wyłącznie jako tekst drogi). Cytując Lévi-Straussa można dookreślić gatunek *self-help* słowami: „zamiast przeżycia podawać szablon”<sup>8</sup>. Słowo „szablon”, określone słownikowo, można rozumieć między innymi jako „przyjęty wzorzec postępowania, który naśladuje się bezmyślnie, ślepo; brak oryginalności”<sup>9</sup>. Nie czyni to *self-help* gatunkiem dedykowanym czytelnikom leniwym, którzy szukają gotowych recept. W tym przypadku szablon stoi bliżej swojego znaczenia technicznego niż metaforycznego. Określany jako „forma, wzór”<sup>10</sup>, staje się gotową ramą, którą indywidualny odbiorca *self-help* potrafi odczytać oraz zinterpretować. Dzieje się tak ze względu na masowość zjawiska. Lektury te, będące fabularyzowanym poradnikiem dla kobiet, to szeroka oferta, której podstawą jest schematyczność<sup>11</sup>. Lévi-Strauss (bez względu na kontrowersyjność takiego zestawienia: autorytet etnologiczny i etnograficzny, określający pośrednio typ literatury popularnej!) porównuje taką osobliwość do „produkowania cywilizacji masowej jak buraki”<sup>12</sup>. Taka literatura jest już dostatecznie popularna, by podawać schematyczne rozwiązania fabularne, które powszechnie znamy. Przesycone są nimi komedie romantyczne, tanie, romansowe książeczki, w końcu też literatura typu *self-help*, która ma stanowić remedium na problemy czytelniczek, a przy okazji podawać fabularyzowany koncept w postaci rozrywkowej. Taki dysonans, przechodzenie od jednej funkcji literatury do drugiej, to właśnie obszar błędu. Strauss wskazuje przecież, że typową cechą takich tekstów jest falsyfikowanie. Proza ta, pisana jako literatura z gruntu poradnikowa, staje się w ostatecznym rozrachunku opowieścią beletrystyczną.

Inny przykład: książka *Francuskie dzieci jedzą wszystko* (2012, wyd. polskie 2014) Karen Le Billon stanowić ma kompendium wiedzy o francuskim sposobie żywienia. Nie wiedzieć

---

<sup>7</sup> W dalszej części pracy odniosę się m.in. do publikacji: A. Rejter: *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej*. Katowice 2000; *Wokół reportażu podróżniczego*. Red. E. Malinowska, D. Rott. Katowice 2004 i innych tekstów teoretycznych dotyczących literatury podróżniczej współczesnej.

<sup>8</sup> C. Lévi-Strauss: *Smutek tropików*. Warszawa 1960, s. 34.

<sup>9</sup> [Hasło] *szablon*. W: *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak. Warszawa 1981, s. 388.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Dość by wymienić: *Jedź, módl się i kochaj* Elizabeth Gilbert, *Dziennik Bridget Jones* Helen Fielding (i kolejne części oczywiście), *Pod słońcem Toskanii* (1996, wyd. polskie 1999) Francis Mayes, *Niania w Nowym Jorku* (2002, wyd. polskie 2003) Emmy McLaughlin i Nicoli Kraus, książki Candance Bushnell czy Lauren Weisberg.

<sup>12</sup> C. Lévi-Strauss: *Smutek tropików*..., s. 34.



kiedy czytelnik nagle przestaje zajmować się jedynie *french cuisine*, ale z zainteresowaniem śledzi też życie całej rodziny Le Billon: czy Sophie w końcu polubi sałatkę z endywii, jak mała Claire zaakceptuje nowe zasady rządzące żłobkiem, czy matka znajdzie we Francji spokój i ukojenie, a głowa rodziny pracę? Wszystko to nagle robi się dużo bardziej zajmujące niż sama analityczna i poradnikowa część dotycząca sposobów na wychowanie dziecka jedzącego wszystko i otwartego na kulinarne eksperymenty. Analogicznie działa kolejna perełka z tej semi-kulinarnej serii: *W Paryżu dzieci nie grymaszą* (2012, wyd. polskie 2013) Pameli Drucker-Kerman. Tu znów pod płaszczykiem opowieści o otyłej Amerykance, karmiącej swoje dzieci kalmarami (oczywiście po wielu skomplikowanych perypetiach żywieniowych), serwuje się czytelnikom rady dotyczące francuskiego jedzenia (tudzież odwrotnie). Obie pozycje znajdują się w dziale poradników, co nie pozostawia wątpliwości odnośnie ich specyfikacji. Fabuła zaskakuje i każe rozszerzać pojmowanie gatunku, szukać nowych kontekstów. Za jedną z opowiadanych historii odpowiedzialny jest autor (fabuła), za drugą – czytelnik (problemy, z którymi zestawia swoje własne oraz recepta na nie).

Odbiorca nie na tu większych problemów z rozpoczęciem procesu autentykacji tekstu. Bez trudu utożsamia się z autorem-narratorem, czemu sprzyja często tu stosowana forma dziennika, przewodnika, wspomnień. Stosowana kategoria podróży pomaga osadzić nieatrakcyjne dylematy przeciętnej kury domowej w zajmującej scenerii. Czytelnik dostaje więc do ręki literaturę podróźniczą (raport z podróży na Bali, do Paryża czy francuskiej Bretanii), która w rzeczywistości jest jedynie poradnikiem. Błąd konstituuje tu nowy gatunek, do opisu którego pomocny znów może się okazać klasyk antropologii strukturalnej. Czytając *Smutek tropików* Lévi-Straussa, wkraczamy w obszar literatury podróźniczo-etnologicznej. Ze względu na swoją profesję Lévi-Strauss pisze w sposób malarski, ale opisuje widzianą rzeczywistość tak, jakby tworzył jej katalog, foldery i podfoldery. Jego percepcja nie ogranicza się do postrzegania jedynie zmysłowego. Badacz wykracza poza zwykłe rozumienie tak obserwacji, jak i samej podróży, docierając do jądra to kraju, to kultury, to zjawisk, rytuałów. Etnologiczny aspekt nie wyklucza w tym przypadku literackiej atrakcyjności tekstu *Smutku tropików*, jak i innych pozycji z gatunku literatury podróźniczej tamtego okresu, o których Lévi-Strauss wspomina (i tych, o których nie wspomina). Obecnie dział globtroterski oferuje czytelnikom nieco inne refleksje na temat obcych krajów. Są to bądź precyzyjnie skonstruowane przewodniki, które zachęcają barwną szatą graficzną i skrótowością zawartych w nich informacji, bądź książki autorstwa znanych podróżników. W tej drugiej sekcji znajdują się między innymi pozycje Mariusza Szczygła (np. *Gottland*, 2006; *Zrób sobie raj*, 2010; *Láska nebeská*, 2012), których wymowa

jest zgoła inna od Straussowskiej. Szczygiel również posługuje się etnologicznymi narzędziami. Jednak jego opowieści z Czech wydają się bardziej spersonalizowane, mocniej osobiste, wkraczając w obszar literatury wspomnieniowej. Analiza kulturowa kraju pojawia się tam w tle. Rola pierwszoplanowa przypada autorowi. Podobnie dzieje się w przypadku książek Cejrowskiego, Pawlikowskiej, Wojciechowskiej i całej stajni telewizyjnych gwiazd literackich. To, kto pisze, jest ważniejsze od tego, o czym mowa. Literatura podróżnicza to także półka reportaży (tu takie sztandarowe nazwiska, jak Stasiuk czy Bator). Co ciekawe, do rzędu literatury podróżniczej (zdaniem księgarzy oczywiście) awansowały także listy. Korespondencja z miejsc odległych przesyłana do stacjonujących w Polsce krewnych czy przyjaciół to nowy sort literatury podróżniczej i wymaga osobnego namysłu. Mimo upływających lat (bo pierwsze teksty z gatunku *self-help* pojawiają się już w latach pięćdziesiątych XX wieku), *self-help literature* to także nowy trend, zwłaszcza w Polsce.

Atrakcyjność takiej prozy polega chyba na jej nieskończonej pojemności. To, co w *Jedź, módl się i kochaj* Gilbert przyciąga publiczność, to przede wszystkim smak Orientu. Wzorcowo, jak przystało na podróżniczy tekst, autorka przybliża swoim czytelniczkom odległe krainy i swoje wrażenia estetyczno-zmysłowe. Dostarcza przyjemności sublimacyjnego obcowania z egzotycznymi krajami. Estetyka to jednak nie wszystko. *Jedź, módl się i kochaj* oddziałuje na czytelniczki podstępnie. Tego typu literatura ma za zadanie wytworzyć wzorzec, który odbiorczyni może odbierać jako analogię do własnego życia i szukać tam remedium na swoje troski. Przez takie proste przeniesienie, książka zyskuje funkcję terapeutyczną. Operując narracją pierwszoosobową, staje się też tekstem o wiele bardziej atrakcyjnym. Odchodzi od gatunku poradnika i zbliża się do literatury fikcji. W tym przypadku przybiera też charakter opowieści drogi, dziennika, który jest raportem z odległej krainy, panaceum na wszelakie schorzenia duszy. Lévi-Strauss, co ciekawe, również zauważa podobnych podróżników-literatów swoich czasów: „Czy możemy zatem powiedzieć, że nasi nowocześni Marco Polo przywożą z tych samych krajów, tym razem w formie fotografii, książek i opowiadań, moralne przyprawy korzenne, których nasze społeczeństwo łaknie tym silniej, im silniej czuje, że stacza się w otchłań nudy?”<sup>13</sup>. Zaznacza on dalej, że wszelkie publikowane ówczesnie wspomnienia, do których nawiązuje, są falsyfikatami, ponieważ ich funkcja jest czysto psychologiczna. Ta właśnie cecha – psychologiczna manipulacja odbiorcą – staje się własnością wspólną literatury podróżniczej czasu *Smutku tropików* i współczesnej *self-help literature*.

---

<sup>13</sup> Tamże.

Autorka *Jedź, módl się i kochaj* tworzy ujmujący pamiętnik z wyprawy niemalże dookoła świata, służącej odnowie wewnętrznej, poszukiwaniu siebie i egzotyki. Bohaterka, po nieudanym małżeństwie, w którym „czegoś” brakowało, trwa w wielkim mieszkaniu na Manhattanie, ze stabilną pracą i nowym mężczyzną u boku – mimo to towarzyszy jej poczucie odrętwienia. Postanawia „coś” w swoim życiu zmienić. Posiłkując się potężną zaliczką od wydawcy, wyrusza w podróż po trzech krajach. Najpierw osiedla się we Włoszech, gdzie uprawia kulinarny hedonizm, uczy się języka i poznaje rzymskie uroki włoskich wakacji. Opuszcza krainę makaronowej rozpusty i udaje się do Indii, gdzie uczy się sztuki medytacji, wczesnego wstawania, samodyscypliny i życia w lokalnej, acz po amerykańsku skomercjalizowanej aśramie. Ostatnim już przystankiem na drodze głównej bohaterki jest wyspa Bali, gdzie udaje jej się uratować dom pewnej homeopatki, zgłębić całą niemal mądrość miejscowego szamana, wpaść w objęcia mężczyzny idealnego i gdzie w końcu postanawia zamieszkać na stałe. Całość przedstawia Gilbert pod szyldem tzw. „oprafikacji”. Zjawisko to opisane zostało w amerykańskim magazynie „Bitch”<sup>14</sup>, a na grunt polski przeszczepił je Wojciech Orliński w artykule *Jedź, módl się, wydawaj*: „Oprah zapoczątkowała zjawisko zwane »oprafikacją«, którego echa dotarły już także do Polski. Polega ono na odwróceniu się kobiet z wyższej klasy średniej od tradycyjnej medycyny i psychologii w stronę jawnej szarlatanerii typu wiara w »ustawienia Hellingera«, »ruch antyszczepionkowy« czy też leczenie wszystkich chorób odpowiednio potężną lewatywą. W polskich serwisach o celebrytach również trafiają się wiadomości typu: »Reni Jusis głosi szkodliwość szczepionek«. Alternatywne terapie dają iluzję skuteczności, bo bardzo często są kosztowne, jak choćby wyjazd na Bali, by równowagi duchowej szukać pod kuratelą tamtejszego szamana. Albo roczna medytacja w hinduistycznej aśramie za jedyne 60 tysięcy dolarów. Zresztą dla zapracowanych są też oferty weekendowe z ceną już tylko czterocyfrową. Można płacić kartą”<sup>15</sup>. Bohaterki tworzone na schemacie Oprah (nazwa oprafikacji pochodzi od imienia znanej amerykańskiej prezenterki Oprah Winfrey) stać zatem na ekskluzywność całkowitą. Ich ekstrawaganckie zachcianki nie mają jednak szans na realizację w rzeczywistości. Pisarkom nie funduje się *a conto* całorocznych wakacji w malowniczych zakątkach (*Jedź...*), w Polsce zaś – rozwódka nie jest w stanie wybudować domu na wsi za równowartość kawalerki na przedmieściach Warszawy<sup>16</sup>. Zakładając, że gatunek *self-help literature* musi zawierać pomocne rady (w końcu problemy, z którymi borykają się jego bohaterki są

<sup>14</sup> J. Sanders, D. Barnes-Brown: *Eat, Pray, Spend. Priv-lit and the new, enlightened American dream*. „Bitch” 2010, nr 47.

<sup>15</sup> W. Orliński: *Jedź, módl się, wydawaj*. „Wysokie Obcasy” nr z 30 października 2010.

<sup>16</sup> Tak się dzieje w powieści Katarzyny Grocholi *Nigdy w życiu!* (2001) – najpopularniej rodzimej narracji spod znaku *self-help literature*.

powszechne, często spotykane), trudno jest znaleźć jakiegokolwiek praktyczne wskazówki w *Eat, pray, love* czy jakimkolwiek innym „zoprafikowanym”, fabularyzowanym pamiętniku.

Nieprzystawalność funkcji do formy jest rażąca, a mimo wszystko silny, psychologiczny wydźwięk utworów *self-help* nie sprowadza się tylko do oddziaływania poprzez reprezentację i sublimację. Większość tego typu opowieści utkana jest na bajkowym korpusie fabularnym, przez co ma implikować te same konkluzje: księcia na białym koniu, szczęśliwe zakończenie, drogę do przemiany duchowej itp. Tak jak w bajkach akcja rozgrywa się w krainie, która nie jest jeszcze dobrze poznana, tak i w tym przypadku narracja osnuta jest wokół miejsca tak odległego, że aż niemożliwego do dogłębnego poznania. Takim terenem nienacechowanym w bajce jest np. las czy magiczna kraina. Wybór wynika tu z prostego, historycznego uwarunkowania. Lasy, w efekcie średniowiecznych traktatów, były miejscami schronienia dla kochanków, wygnańców, buntowników, rabusiów, uciekinierów i wyjętych spod prawa (czyli wszystkich typów osobowościowych rozumianych pod pojemną frazą „włóczęga”<sup>17</sup>). Funkcjonowały jako przestrzeń niebezpieczna i nieprzejezdna. Ze względu na tę małą przejrzystość, las znany był tylko jego mieszkańcom bądź pracownikom (drwal, myśliwy, leśniczy). Wynikało to między innymi z zamknięcia lasów przed wstępem warstw niższych (w czasach feudalnych). Były przez to miejscami jeszcze bardziej tajemniczymi. Ten bajkowy las literatura współczesna zastąpiła, postępując za tradycjami kolonialnymi, odległymi krainami, bo sam las przestał już być tak magiczny<sup>18</sup> – za to Orient pociągał swą tajemniczością i z powodzeniem robi to nadal (choć jego niedostępność wynika chyba bardziej z ekonomicznych barier w podróży niż z samej niedostępności krainy). Bohaterki *self-help literature* wyjeżdżają z Ameryki Północnej do Europy (Włochy), Indii czy na odległe Bali. W przypadku ucieczki do Europy zwrot w stronę Starego Kontynentu to przede wszystkim realizacja mitu powrotu do korzeni. W obu przypadkach wyraźne jest jednak tworzenie przez autorki *self-help* przestrzeni innych, odmiennych, indywidualnych, których poznanie jest możliwe dopiero przez zasiedzenie.

Poza przestrzenią z bajką wspólne są także konstrukcje fabularne. Te jednak (postaci i spełniane przez nich funkcje) tak mocno wniknęły w strukturę literatury popularnej dedykowanej kobietom (romanse), że stały się w zasadzie stałym elementem gatunków opartych na bajce. Motywy bajkowe (królewna, donator przedmiotów magicznych, antagonist, osoba wy-

---

<sup>17</sup> Chodzi o typ szelmy w rozumieniu André Jolles’a. Jest to jedna z postaci, których w literaturze używamy cyklicznie (wraz z rycerzem i wieśniakiem) by wprowadzić typowości, przybrać maskę, sublimować sytuację egzystencjalną. Podaję za A. Wiczorkiewicz: *Wędrowcy fikcyjnych światów...*, s. 24.

<sup>18</sup> Choć funkcjonuje jako magiczna kraina w literaturze młodzieżowej, por. *Baśniobór* (2006, wyd. polskie 2011) Brandona Mulla czy *Uroczysko* (2011, wyd. polskie 2013) Colina Meloya.

syłająca itd. – za Proppem), poddane procesowi oprafikacji, skutkują tu przerysowaną, cukierkową fabułą opartą o zawyżone stawki i ekonomiczne wzrosty niewspółmierne do stylistycznych spadków. *Self-help literature* pisany jest zatem przez bogatych dla tych, którzy chcieliby podwyższyć swój status ekonomiczny. Popularność tekst zyskuje przez atrakcyjną fabułę i wątki osobiste, na których opiera się cała książka. Cała przygoda oparta na podróży do wnętrza siebie jest udokumentowana, to zapis przeżyć.

Taki typ literatury zachód określa mianem *priv-lit.* „To typ literatury czy mediów podkreślający celowość spirytualnego, egzystencjalnego czy filozoficznego oświecenia zależnego od ciężkiej, kobiecej pracy, poświęcenia i cierpliwości, podczas gdy właściwymi ograniczeniami na drodze do szczęścia są kwestie finansowe”<sup>19</sup>. Tak określa ten termin wcześniej wspomniany magazyn „Bitch”. Ta definicja, stawiająca na ciężką pracę i usamodzielnienie duchowe, nagle przestaje przystawać do zjawiska, bo cała tu omawiana literatura kobieca opiera się na specyficznym operowaniu luksusem. Lekarstwem na sercowe niesnaski są ekskluzywne rozrywki niedostępne szarym czytelnikom rekrutującym się z klasy średniej, warunkiem odnalezienia własnej religijności jest aśrama w Indiach (*Jedz...*), praca jest opcjonalna, a w ogóle to łatwa do znalezienia (*Dziennik Bridget Jones*), w końcu, rodzinne niesnaski można rozstrzygnąć wyłącznie w ekskluzywnym SPA (*Niebo Montany* Nory Roberts z roku 1996, wyd. polskie 1999). Tu nie ma absolutnie mowy o ograniczeniu natury finansowej.

Kolejna aberracja genologiczna – wychodzenie poza własne definicje. Mimo takich błędów w rozumieniu gatunku *self-help literature* i *priv-lit* stanowią jedną z najbardziej poczytnych gałęzi literatury. Wynika to z masowego charakteru takiej prozy. Wcześniej wspomniany Lévi-Strauss widział w literaturze typu podróżniczego, do której ja zaliczam książkę Gilbert, przejaw kultury masowej. Jednocześnie charakterystycznym elementem gatunku *self-help*, do którego również *Eat, pray, love* należy, jest brak związku z faktycznym poradnikarstwem. Masowość zjawiska, o którym piszę, oraz jego niewspółmierność wobec problemów zainteresowanych czytelniczek, to mimo wszystko atuty tejże osobliwości. Dzieje się tak za sprawą napięć wytwarzanych na linii dzieła literackie – oczekiwania odbiorcy. Mówił o tym Eco w *Fenomenologii Mike’a Bongiorno*:

Człowiek żyjący wśród mass mediów jest spośród wszystkich bliźnich najbardziej szanowany: nigdy nie wymaga się od niego, by stał się kimś innym, niż jest. Innymi słowy, wywołuje się u niego pragnienia dostosowane do wzorca jego skłonności. Ponieważ jednak do narkotycznych

---

<sup>19</sup>J. Sanders, D. Barnes-Brown: *Eat, Pray, Spend...* (przekład mój – O. F.).

rekompensat, jakie mu się przyznaje, należy ucieczka w marzenie, zwykle podsuwa mu się ideały takie, by między nimi a nim wytworzyło się napięcie. Uwalniając go przy tym od wszelkiej odpowiedzialności, urządza się wszystko tak, żeby te ideały były w rzeczywistości nieosiągalne i żeby napięcie znalazło sobie ujście poprzez projekcję, nie zaś poprzez ciąg skutecznych działań, które zmierzałyby do zmiany stanu rzeczy. W sumie żąda się od niego, by stał się człowiekiem z lodówką i dwudziestojednocalowym telewizorem; w zamian proponuje mu się jako ideał Kirka Douglasa albo Supermana. Ideałem konsumenta mass mediów jest nadczłowiek, którym on sam nigdy nie spróbuje zostać, w którego jednak z rozkoszą wciela się w swoich fantazjach, podobnie jak przymierzamy czasem przed lustrem ubranie należące do kogoś innego, nie myśląc nawet o tym, żeby wejść w jego posiadanie<sup>20</sup>.

Dalej pisze Eco o przeniesieniu roli ideału z Supermana na tzw. *everymana*, człowieka przeciętnego<sup>21</sup>. Na podobnej zasadzie działa popularność książek Gilbert. Czytelniczki nigdy nie będzie stać na wyprawę na Bali, a mimo to chętnie taką wycieczkę odbędą w „swoich fantazjach”. Kupią następne książki tej samej autorki, by po raz kolejny wybrać się w duchową podróż po Starym Kontynencie.

Podróże, zwłaszcza te do „wnętrza siebie”, sprzedają się najlepiej z całego zestawu literatury *priv*. Lévi-Strauss porównuje podróżowanie do szkatulek obiecujących spełnienie marzeń<sup>22</sup>. To nie tylko powód zwiększający sprzedaż, ale i źródło owej, wcześniej wspomnianej, melancholii. Rozumiem ją tu za Sigmundem Freudem i jego tezą, że melancholia to stan utraty obiektu nieskonkretyzowanego. O ile w przypadku żałoby mamy do czynienia z konkretną stratą, o tyle w przypadku melancholii utrata może być projekcją, reakcją na pozbawienie czytelnika – w tym konkretnym przypadku – złudzeń i szansy na realizację marzeń. Zapewnia to kontekst ekonomiczny, ponieważ przeciętny odbiorca podlega innym kryteriom: to finansowym, to fortuny, która jednemu sprzyja (bohater), innemu zaś każe zaglądać do literatury poradnikowej (czytelnik). „Żałoba regularnie stanowi reakcję na utratę ukochanej osoby czy też zajmującej jej miejsce abstrakcji w rodzaju ojczyzny, wolności, ideału itd. W tych samych warunkach miejsce żałoby zajmuje u pewnych osób, które z tego względu podejrzewamy o dyspozycję do choroby, melancholia”<sup>23</sup>. Freud określa melancholię jako stan całkowitego zniechęcenia, apatii, nieczułości i ogólnej pasywności. Osoba doświadczająca melancholii wini siebie

---

<sup>20</sup> U. Eco: *Fenomenologia Mike’a Bongiorno*. W: tegoż: *Diariusz najmniejszy*. Kraków 1995, s. 27.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> C. Lévi-Strauss: *Smutek tropików...*, s. 33.

<sup>23</sup> Z. Freud: *Żałoba i melancholia*. W: tegoż: *Psychologia nieświadomości*. Warszawa 2010, s. 147.

za większość problemów i w ramach programu ratowania wyrzutów sumienia – oczekuje stosownej kary<sup>24</sup>. Przywodzi to na myśl pierwsze rozdziały książki Gilbert, w których zrozpaczona bohaterka dzieli się wewnętrzną traumą, wynikającą z nieudanego małżeństwa, traumatycznego rozvodu i w końcu – obezwładniającą apatią. Elizabeth odczuwa bowiem głębokie i bolesne zniechęcenie, brak zainteresowania światem zewnętrznym (co ciekawe, mimo ciągłego skupiania się na podróżach – jest przecież korespondentką!). Nie potrafi pokochać Davida, z którym związała się zaraz po nieudanym małżeństwie. Nazywa łączące ich uczucie miłością, ale nie potrafi jej zrealizować. W końcu popada w depresję, stan niemalże autystyczny, oskarża samą siebie, by w ostatecznym rozrachunku zapłacić tzw. karę (finansową) za nieudane małżeństwo. Popada w melancholię w Nowym Jorku. Pojawia się nawet samo słowo „melancholia” jako określenie stanu bohaterki. Gilbert tworzy tym samym obraz swojej modelowej czytelniczki (niekoniecznie czytelniczki realnej), która będąc w podobnym stanie ma sięgnąć po książkę. Zadaniem lektury jest przywrócić ową czytelniczkę do równowagi.

Aspekt usługowy *priv-lit* został jednak przez tę literaturę całkowicie pominięty. Jego miejsce zajęła estetyka *glamour*, w myśl której każdy problem może być przyćmiony odpowiednio błyszczącym elementem: modą (*Diabeł ubiera się u Prady* Lauren Weisberger z roku 2003, wyd. polskie 2004), ekskluzywną wycieczką na Bali, do Włoch czy Indii (*Jedź..., Pod słońcem Toskanii*), pieniędzmi (*Księżniczki z Park Avenue* Plum Sykes z 2004, wyd. polskie 2005) czy jak w przypadku literatury polskiej – „cudem niemurowanym”, czyli postawieniem taniego domku jednorodzinnego za pieniądze z rozvodu (*Nigdy w życiu!* Grocholi). Takie zastępowanie właściwego poradnictwa elementami odwracającymi uwagę czytelnika od rzeczywistej ich nie-realizacji nazywam właśnie pozbyciem się aspektu usługowego z literatury *priv*. Chyba że za usługę uznamy humor i lekkość tej prozy, ale wówczas nie wypada nazywać jej literaturą poradnikową.

Ewidentnie widać, że mechanizm takiej literatury wykorzystuje do rozruchu błąd, nieprzystawalność, falsyfikat (za Straussem). *Jedź...* w zasadzie nie jest ani literaturą piękną, ani poradnikiem. Opiera się na stereotypie rozumianym za Hanną Mamzer: „Stereotyp (...) pozo-

---

<sup>24</sup> Tamże: „Melancholia pod względem psychicznym wyróżnia się głębokim i bolesnym zniechęceniem, ustaniem zainteresowania światem zewnętrznym, utratą zdolności do kochania, zahamowaniem każdej sprawności i spadkiem samopoczucia, wyrażającym się w formie zarzutów i pretensji skierowanych pod własnym adresem, posuwającym się aż do obłędnego oczekiwania kary”.

staje (...) »łatwy w obsłudze«, jest samoistną »instrukcją«, wedle której powinien działać podmiot poznający»<sup>25</sup>. W zastosowaniu stereotypu widać metodę instruktażową dla odbiorcy, rodzaj gotowego rozwiązania ze względu na nieskomplikowany kształt podawanego szablonu. Jeśli punkt wyjścia jest szablonowy, to warianty rozwiązania również powinny takie być. Tymczasem są ekscentryczne i nie przystają do rzeczywistych problemów. To pozbawia książkę Gilbert użyteczności. Nie jest to zatem poradnik *sensu stricte*. Nie jest to też typowa beletrystyka, ze względu na formę utworu.

Konwencja prozy podróżniczej kryje w sobie jeszcze inne elementy. Jednym z nich, wspierającym tezę o motywie drogi jako podstawie takiego pisarstwa, jest motyw powrotu, który pokrywa patyna tradycji<sup>26</sup>. Chodzi tu o chęć powrotu do źródeł – najstarszego obszaru kultury. Książki amerykańskie odsyłają do kolbki europejskiej cywilizacji – Europy. W *Pod słońcem Toskanii* bohaterka otoczona jest wzgórzami malowniczej, włoskiej prowincji, wyblakłymi od stuleci intensywnego słońca murami Sieny, odwiedza pobliską Ligurię. W *Jedz...* podróż bohaterki też zaczyna się od Italii, kończy na Bali, po drodze mamy jeszcze Indie. W przypadku prozy polskiej bohaterki nie muszą wyjeżdżać za granicę, zamiast tego osiedlają się na wsi w ramach programu powrotu do sielskości i restytucji mitu szlachty w wiejskim dworcu. Dzieje się tak właśnie w *Śliwkach robaczywkach* (2009) Ewy Marcinkowskiej-Schmidt, gdzie bogate małżeństwo z dużego miasta osiedla się na wsi i uczy na własnej skórze tego, o czym z powodzeniem mogliby przeczytać u Reymonta: rytmu pór roku, dnia, uprawy pola. Wiejskie ploteczki stają się kwintesencją fabuły powieści. Na wsi osiedla się też bohaterka głośnej powieści Katarzyny Grocholi *Nigdy w życiu!*.

Inny pisarz (z odmiennego jednak kontekstu niż lekka proza kobieca, bliższy Lèvi-Straussowi), Michele Leiris, co prawda pod wpływem wyprawy w tropik Afryki, powraca nostalgicznie na francuską ziemię. Czytamy: „nawiązywałem ponownie kontakt z Francją, trochę tak, jakby była nieznanym krajem, dostarczającym mi bogatej materii do »egzotycznych wrażeń«”<sup>27</sup>. I nagle, stymulowany nostalgią i nowym etapem życia, Leiris staje się na powrót Colasem Beugnon<sup>28</sup>, zachwyconym idyllą francuskiej wsi. Podobnie dzieje się z bohaterkami polskiej *priv-lit*. Zakończenie pewnego etapu życia, przełomowe, traumatyczne doświadczenie skutkuje właśnie takim samym powrotem na łono wsi spokojnej, wsi wesołej. Niewątpliwie „sielskość” jest w tym przypadku wybitnie polską odmianą słowa *vintage*. Główną cechą stylu

<sup>25</sup> H. Mamzer: *Stereotyp jako podłoże procesu percepcji sztuki*. W: *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*. Red. K. Zamiara, M. Golka. Poznań 1999, s. 74.

<sup>26</sup> M. Leiris: *Skreślenia*. „Literatura na Świecie” 2010, nr 5-6, s. 10.

<sup>27</sup> Tamże, s. 28.

<sup>28</sup> Zob. R. Rolland: *Colas Breugnon*. Warszawa 2007.



*vintage* jest jego eklektyzm i swoiste łączenie starego z nowym. W aranżacji wnętrza *vintage* to wprowadzanie antyków w supernowoczesne przestrzenie i odwrotnie. Podobnie sprawa przedstawia się w literaturze. Kiedy nowoczesna, silna i niezależna kobieta wprowadza się do góralskiego domku z bali na przedmieściach Warszawy, łączy wizerunek najnowszej generacji kobiet z tradycyjnym podejściem do miejsca zamieszkania. Bloki z wielkiej płyty zostały wyparte przez pseudoszlacheckie dworki, wiejskie chałupy i stare domostwa. Słowo *vintage* pochodzi z winiarskiej terminologii. Charakteryzuje stare roczniki o wybornym bukacie i rewelacyjnej barwie. Czas przeszły nabiera w kontekście wina dużej atrakcyjności. Jakkolwiek w kwestii wina czas okazuje się sprzymierzeńcem, to jednak w przypadku będzie mniej dobrotliwy – zazwyczaj konieczny jest remont. Dlatego w tych starych wnętrzach, szlacheckich dworach, powrotach do włoskiej krainy obfitości kobietom towarzyszą nieodzowne zakupy, najnowsze trendy i pokazy mody w stylu *vintage*, nawet roczniki wina *vintage*. Wszystko co jest modne, trendy i prosto z Upper East Side.

Zarzuca się *priv-lit* całkowite oderwanie od rzeczywistości i stwarzanie niemal zamkniętego świata, w którym karty kredytowe nie mają limitów, a idealny mężczyzna czeka tuż za rogiem. Tymczasem w *priv-lit*, zgodnie z założeniem Wieczorkiewicz i z regułami literatury podróżniczej w ogóle, fikcja literacka służy implementacji pewnych stylów czy modeli zachowań. Wcześniej SPA było luksusem odświeżającym – teraz staje się nagrodą za ciężki dzień w pracy. To przejaw rosnących standardów kobiecego życia, którym można dorównać – wspomnianymi już w definicji „Bitch” – pracą, poświęceniem czy cierpliwością (to oczywiście dzieje się w nigdy nienapisanych *prequelach* omawianych książek). A wszystko zaczyna się od odpowiedniego namierzenia problemu, czyli pomysłu na fabułę, którego paradoksalnie autorki szukają w prawdziwym życiu. Żadna inna historia nie miałaby przecież szans trafić do programu Oprah. Wyraźnym żywicielem tego gatunku jest popkultura, której elementy składowe to również półka topowych i najmodniejszych pozycji kulturowych. Mimo wszelkich niedociągnięć, które odpowiedni wydawniczy *public relations* w przypadku *priv-lit* zamienia na bestsellerowe atuty, książki typu *Eat, pray, love* sprzedawane są niczym świeże bułeczki. Skala odbioru jest ogromna. Lévi-Strauss przyrównywał podobne zjawisko do cywilizacji kultury masowej; warto dodać do tego jeszcze popkulturę. Te dwa rodzaje kultur, mimo pewnych różnic, są jednak wymiernymi wyznacznikami literatury dla kobiet. Kiedy Storey pisze o tym, czym jest popkultura, zaznacza, że wyrasta ona z pierwszego, jeszcze dziewiętnastowiecznego podziału klasowego, który wyodrębnił klasę średnią, użytkownika kultury innej niż ta do tej pory dostępna i sprofilowana jedynie na odbiorcę należącego do „wyższych sfer”. Pod wpływem rozwoju przemysłowego nastąpiły zmiany terminologiczne. „No longer was there a shared

common culture, with an additional culture of the powerful”<sup>29</sup>. Oznacza to, że kultura arystokracji przestała być jedyną dostępną kulturą, zaś obszar występowania kultury jako takiej został podzielony na odpowiednie segmenty, w których osobno kształtowała się kultura klasy średniej, później przekształcona w kulturę popularną. Ponieważ jednak powstała ona dzięki temu, co Ortega y Gasset nazwałby „buntem mas”, masowość staje się jej istotnym wyznacznikiem. Terminologicznie zatem kultura masowa, wyrastająca z massmediów, zbliża się do kultury popularnej, która owymi mediami się posługuje. Takie relacje, przełożone na literaturę, również wprowadzają najpierw rozróżnienie między literaturą masową a popularną, by później je do siebie jeszcze mocniej przybliżyć.

Antonina Kłoskowska w pracy *Kultura masowa. Krytyka i obrona* podaje dwa główne wyznaczniki masowości kultury: standaryzację oraz ilość<sup>30</sup>. W jednym z artykułów prasowych poświęconych Elizabeth Gilbert („USA Today”) czytamy, że do 2010 roku książka została sprzedana w ponad 6 milionach egzemplarzy tylko na terenie Stanów Zjednoczonych. Już rok po publikacji pisarka dwukrotnie gościła w znanym *show* Oprah Winfrey<sup>31</sup>. Magazyn „Elle” jeszcze intensywniej zasypuje czytelniczki danymi statystycznymi: „best-seller list in 2007”, „the No. 1 spot for 57 weeks straight”<sup>32</sup>. Z prasy kobiecej dowiadujemy się najpierw, jak długo dana książka znajdowała się na listach bestsellerów oraz na ile języków została przetłumaczona. Następnie nasza wiedza zostaje uzupełniona o wiadomości, jak często autorka udziela się obecnie publicznie i jak wielkie rzesze fanów spragnionych jej obecności marzą o kolejnej książce. *Jedz...* sprzedawało i nadal sprzedaje się świetnie. Ekranizacja z Julią Roberts dodatkowo podwyższyła notowania książki. Smakowitym kąskiem przygotowanym przez Gilbert karmi się zatem kilka milionów odbiorców. Standaryzacja z kolei to owa wcześniej już wspomniana szablonowość, która zakłada utarte schematy zachowań jako podstawę fabularną. Gilbert napisała swoją książkę w 2006 roku. *Diabeł ubiera się u Prady* pojawia się na rynku wydawniczym już w 2003 roku. *Księżniczki z Park Avenue*, debiutancka powieść Plum Sykes, to rok 2004. Kłasyka gatunku, *Dziennik Bridget Jones* to głębokie lata dziewięćdziesiąte (1996). Polska Helen Fielding – Katarzyna Grochola – wydaje swój hit *Nigdy w życiu!* w 2001 roku. Tradycja gatunku sięga (jak widać) ubiegłego wieku. W przypadku jednej tylko książki trudno jest mówić o jakiegokolwiek szablonowości. Jednakowoż na tle poprzedniczek Gilbert w istocie wypada dosyć schematycznie.

<sup>29</sup> J. Storey: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Essex 2006, s. 13.

<sup>30</sup> A. Kłoskowska: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1964, s. 96.

<sup>31</sup> [http://www.usatoday.com/life/books/news/2010-01-05-gilbert05\\_CV\\_N.html](http://www.usatoday.com/life/books/news/2010-01-05-gilbert05_CV_N.html). Dostęp dnia 14.06.2011.

<sup>32</sup> C. Hanauer: *Elizabeth Gilbert. Her New Book is the Only One we are Praying For*. „Elle” 2009 z 23 marca.

Charakteryzując kulturę popularną John Storey podkreśla istotne rozróżnienie między *pop* i *high culture*. Wspomina o granicy między nimi i o jej ciągłym ustanawianiu. Zaznacza jednak, że jej obecność jest konieczna dla obu stron barykady. Kultura popularna musi różnić się od wysokiej. Sukces komercyjny nie jest tu wyznacznikiem czegokolwiek. Badacz podaje bowiem przykład, gdy w 1990 roku Luciano Pavarottiemu udało się wynieść *Nessun dorma* na szczyt list przebojów<sup>33</sup>. Wszyscy kojarzymy także *Habanerę* z reklamy proszku do prania czy elementy tańca towarzyskiego w reklamie tabletek odchudzających. Wszelki sukces komercyjny powinien sprowadzać zatem kulturę wysoką do poziomu popularnej. Oczywista różnica, pojawiająca się wówczas, kiedy odróżnia się kulturę popularną od wysokiej, szybko się rozmywa. Wydawać się zatem może, że istotny problem zasadza się na gruncie zapożyczenia. Kultura wysoka w sposób nie tak oczywisty inspiruje się popularną, podczas gdy pop czerpie z *high* pełnymi garściami. Mam tu na myśli sytuację, kiedy właśnie aria operowa pojawia się w przestrzeni komercyjnej – to realizacja drugiego schematu, gdzie pop inspiruje się kulturą wysoką. Przykłady sukcesu dzieła kultury *high*, opartego na schematach pop, wyłyby dużo mniej przekonujące. Można jednak zaobserwować takie zjawisko choćby w przypadku muzyki filmowej, która znajduje dla siebie miejsce w obszarze muzyki poważnej choć sama wyrasta z przedsięwzięcia często popularnego i powszechnego. Różnica nie będzie zatem oparta na sposobach zapożyczenia. Cały ciężar ustanowienia granicy, o której pisze Storey, spada na odbiorcę, którego subiektywny odbiór dookreśla przynależność danego zjawiska do odpowiednich sfer.

Kwestia zapożyczeń z kultury wysokiej jest tu oczywista. Elizabeth Gilbert nie posługuje się ani stylem, ani formą klasyki powieściowej. To, co ta powieść przejmie z kultury wysokiej, a czego nie realizuje na stosownym, równie wysokim poziomie, to przede wszystkim sposób przedstawienia sfery religijnej. Jednostronność spojrzenia bohaterki sprawia, że horyzont poznawczy czytelnika nie rozszerza się wraz z rozwojem duchowym bohaterki Gilbert. Sama konwencja literatury podróżniczej jest jedynie zarysowana. Mimo iż książka ma czytelnikom przybliżyć obyczajowość, zwyczaje, religię i przede wszystkim kulturę mieszkańców Włoch, Indii czy w końcu Bali, efektem podróżniczej przygody jest pamiętnik z okresu dojrzewania. Etnologiczne spojrzenie, o którego obecności w książce próbują przekonywać wydawcy czy sama autorka, jest ułudą. Trudno zaliczyć literaturę podróżniczą do kultury wysokiej, jednak jej naukowy aspekt (występujący u Lévi-Straussa czy Leirisa) – już tak. Nie zmienia to jednak podejścia publiczności do powieści Gilbert, która widzi w niej lekturę wybitną, tekst

---

<sup>33</sup> J. Storey, *Cultural Theory...*, s. 5.

nasycony mądrościami życiowymi. Do głosu zatem dochodzi kryterium wskazane przez Storeya: to odbiorca stanowi siłę decyzyjną, wieloznaczność zaś przestrzeni między kulturą pop a wysoką jedynie na pozór wynika z wzajemnych zapożyczeń.

Masowość kultury popularnej jest niezaprzeczalna. To, innymi słowy, produkty spożywane bądź użytkowane przez publiczność komercyjną. Niektórzy, niekiedy nawet Storey<sup>34</sup>, zapewniają niemal o synonimiczności tych dwóch terminów: kultura masowa i kultura popularna. Rozgraniczenie między nimi nie jest jednak tak niezbędne, jak w przypadku linii demarkacyjnej między kulturą popularną a kulturą wysoką. Ekonomiczny aspekt masowej produkcji może być tym samym, co popkulturowe igranie kontekstami i nawiązaniem. Bardziej opłacalne niż rozgraniczanie obu obszarów byłoby wykazanie ich wzajemnej zależności. Do pewnego momentu mówimy bowiem o kulturze masowej, później już o popularnej. W przypadku książki Elizabeth Gilbert i całej sekcji *priv-lit* dominują jednak cechy kultury popularnej. Masowość jest tylko efektem wywiązania się z obietnicy stawianej współczesnemu pop-odbiorcy: będzie świetnie.

Owa obietnica realizuje się na kilku poziomach. Podstawowym jest jednak pomoc, czyli funkcja psychologiczna dzieła. Choć można *Jedz...* zaklasyfikować do niezmiernie ekskluzywnego działu z poradnikami dla sfrustrowanych, zamożnych dam, ciągle pole rażenia książki rozszerza się na inne kategorie. Jest to możliwe tylko i wyłącznie dzięki błędom, odstępstwom od reguł gatunku czy konwencji, przyzwoleniu na zamieszanie w genologii.

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 13–26.

## 9. Współczesne badania nad błędem

### 9.1 *Decepcja*

Redaktorzy książki *Deception: An Interdisciplinary Exploration*<sup>1</sup> już we wstępie piszą, że oszustwo stało u podstaw komunikacji międzyludzkiej od początków historii. Cały zbiór artykułów, zawarty w tej publikacji, traktuje o wszelkich formach zwodzenia i przekłamania w szeroko pojętej kulturze: zwodzenie w fikcji, literackie psikusy, fałszerstwa i fabrykacje, iluzja i sztuki wizualne, strategiczne oszustwa i wykrywanie kłamstw. Co najważniejsze, głównym założeniem książki jest przedstawienie decepcji jako trawestacji tradycyjnych dyscyplin i właściwych dlań przedmiotów badania (literatura, historia, psychologia, filozofia).

Niektóre teksty, jak choćby ten Alana Burtona „*The Man Who Never Was*”: *Impersonation, Imposture and Identity in British Spy Fiction*, nie przynoszą wnikliwej analizy gatunku ani jego przemian, a skupiają się jedynie na fabularnych kontekstach podszywania się pod inną osobę i gry osobowością w prozie „akcji”. Podobnie dzieje się w artykule Josepha P. Lawrence’a: *Goethe, Dostoyewski and Wittgenstein on Truth and Deception*. Praca jest pobieżna i raczej przedstawia zarys myślowy niż dokładną analizę tytułowych zagadnień (prawda i decepcja u Goethego, Dostojewskiego i Wittgensteina). Autor krótko opisuje reprezentację faktów jako prawdę i podsumowuje długą tradycję filozofii za pomocą aforyzmu: „The world of the happy man is a different one from that of the unhappy man” (D, 14). Założenie leżące u podstaw definicji subiektywności zestawione ze stwierdzeniami Platona („poets like to lie” – D, 15) czy Nietzschego („Art is worth more than truth” – D, 15), prowadzi autora do mało wnikliwej analizy *Fausta* Goethego i *Braci Karamazow* Dostojewskiego. Konkluzja, choć dość oczywista, jest ważna dla fabularnego znaczenia błędu w literaturze. Lawrence zauważa, że (głównie u Dostojewskiego) w fabule powieści wszystko jest pozorne. Bohater w oczywisty sposób przedstawiony jako winny śmierci ojca ostatecznie okazuje się być niewinnym, ateista staje się mistrzem chrześcijańskiego miłosierdzia itp. Opowieść, wedle autora artykułu, stanowi idealny nośnik jedynej, istotnej prawdy – poprzez złudzenie, oszukiwanie czytelnika, a następnie stopniowe odsłanianie głównej treści etycznej utworu. Warto w tym przypadku mieć na

---

<sup>1</sup> *Deception: An Interdisciplinary Exploration*. Red. E. Williams, I. Sheeha. Oxford 2015. Paginację wszystkich przytoczeń z tej pozycji oznaczam w tekście głównym. Numer strony poprzedzam skrótem „D”.

uwadze, że nie każda kompozycja „bohater okazuje się być” wyprowadzona jest z tak mistrzowskiej narracji, jak ta w *Braciach Karamazow* – co czyni powieść godną uwagi i normatywną w zakresie interpretacji błędu jako tematu (nie praktyki literackiej) literackiego.

By pozostać przy kwestii oszustwa w fikcji, zwróć jeszcze uwagę na wnioski z artykułu autorstwa Toby’ego Manninga „*A Wilderness of Mirror*”: *Deception in John le Carré’s Cold War Novels*. Fabuła powieści szpiegowskich musi być zogniskowana wokół tematu kłamstwa i podstępu. Związek tych dyscyplin autor wiąże z okresem zimnej wojny i socjologicznie argumentuje, że cały ówczesny świat przesiąknięty był paranoją i brakiem zaufania, zwłaszcza w kręgach szpiegowskich. Dodaje, że samo szpiegostwo jest w istocie oszustwem: „Cover stories and cover names are deception”, „Spying, by definition, is deception” (D, 22) – czytamy. Porównuje powieści szpiegowskie do piramidy oszustw – oszukiwanie oszustów, którzy oszukują. Niemniej jednak twierdzi na koniec, że w ostatecznym rachunku decepcja zawsze prowadzi do zwycięstwa prawdy. Oszustwo wpisane w fabułę wymaga rozszyfrowania, odpowiedniego poukładania wszystkich elementów fabularnych w spójną logicznie całość – to myślenie wywodzi od Sherlocka Holmesa. Warto pamiętać o tym zestawieniu o całym nurcie powieści detektywistycznych i szpiegowskich, rozważając pojęcie kłamstwa czy oszustwa w fabułach.

Ciekawym tekstem, analizowanym przez redaktorkę tomu, Iman Sheeha, jest *A Woman Killed with Kindness* Thomasa Haywooda. Autorka artykułu zauważa pewne przesunięcia w fabularnym porządku utworu, nieścisłości zarówno w tradycyjnym ujęciu gospodarstwa domowego w siedemnastowiecznej posiadłości i wydarzeniach powieściowych. Mamy tu do czynienia z klasycznym trójkątem: mąż, żona i jej kochanek. Taki układ sił w domu zaburza dystrybucję władzy, która teraz spada na służących z dwóch niezależnych źródeł: od pana domu oraz od pary kochanków. By przywrócić klasyczny ład i porządek, właściwa władza przychodzi z dołu, bo od służącego. Ten, szpiegując, oszukując i kłamiąc dociera do sedna tajemnicy swojej pani i obala uzurpatorów, oddając władzę w ręce swego pana. Mimo iż ostatecznie system rządzenia domem wraca do swoich standardów – jest on przekazany zarządcy przez sługę. Co więcej, sam pan domu nobilituje błędne zachowania swego służącego (szpiegostwo, niewierność, nieufność) i nagradza go swoim zaufaniem oraz przywilejami (D, 31-41). Decepcja zostaje więc doceniona i usprawiedliwiona, tak samo jak oddolne przekazanie władzy.

Kluczowym rozdziałem omawianej książki (*Deception: An Interdisciplinary Exploration*) jest jednak część druga, *Literary Hoaxes*, traktująca o podróbce odautorskiej, świadomym zafałszowaniu „prawdy” literackiej. Clara Sitbon pisze: „The literary hoax, the art of aestheti-

cally sophisticated trickery, is never taken too seriously, perhaps because of its inherently deceitful aspect” (D, 55)<sup>2</sup>. Dalej czytamy o Jonathanie Swifcie (*Modest Proposal*), o pseudonimach. Autorka przybliży również genealogię żartu literackiego, psikusy, głównie na przykładzie francuskiego autora Émile’a Ajara.

Sitbon klasyfikuje mistyfikacje literackie w trzech kategoriach: imitacje, pionierskie mistyfikacje i kradzieże. W imitacjach umieszcza te z literackich żartów, które powstały przez naśladowanie norm gatunkowych, choć w zasadzie działają w myśl dekonstrukcji – mają dowodzić zmienności praw literatury, systemów czy wpływu danego okresu literackiego. Sitbon podaje przykład australijskiego poety z 1944 roku, którego wiersze, przyjęte z entuzjazmem przez tuż tamtejszej krytyki, okazały się być przypadkowymi wypisami z książek kucharskich – czego dokonało dwóch twórców: James McAuley i Harold Stewart. Do kradzieży zalicza Sitbon z kolei wszelkie plagiaty czy przywłaszczenia, jak choćby ta Baudelaire’owska (kiedy francuski klasyk przetłumaczył, a publiczności podał za własny, esej na temat Edgara Alana Poe autorstwa Johna M. Daniela). Zasadniczą część tekstu autorka poświęca jednak kwestii pseudonimiczności i zmiany osobowości autora na przykładzie Émile’a Ajara. Przede wszystkim rozdziela kwestię domniemanego autorstwa od pseudonimów na przykładzie definicji Gérarda Genette’a:

a real author attributes a work to an imaginary author but does not produce any information about latter except the name – he does not, in other words, supply the whole paratextual apparatus that generally serves – in terms of supposition of author – the purpose of accrediting (seriously or not), the existence of the supposed author. [D, 57]<sup>3</sup>

W cytowanym fragmencie Genette wyraźnie dookreśla, na czym polega (albo raczej nie polega) domniemane autorstwo – na braku informacji o życiu i osobie danego autora (postaci fikcyjnej). W opozycji do takich praktyk Sitbon sytuuje pseudonim – inną nazwę dla danej osoby (fizycznej o konkretnych cechach charakterologicznych), którego karierę znamy bardzo dobrze (Aleksander Głowacki jako Bolesław Prus czy Henryk Goldszmit jako Janusz Korczak itp.). Trzecim terminem, którego używa Sitbon, jest „heteronymy”, który autorka artykułu tłumaczy jako nadanie realnych cech charakterowi prymarnie fikcjonalnemu. Podaje definicję Jandeillou:

---

<sup>2</sup> „Mistyfikacja literacka, sztuka estetycznie wyrafinowanego oszustwa, nigdy nie jest brana zbyt poważnie, być może ze względu na podstępny z natury aspekt” – przeł. O.K.

<sup>3</sup> „(...) prawdziwy autor przypisuje pracę autorowi wyimaginowanemu, ale nie daje żadnych informacji o tym ostatnim za wyjątkiem samego imienia i nazwiska – innymi słowy nie dostarcza całej paratekstualnej aparatury, która zwykle służy – w zakresie domniemywania autorstwa – legitymizacji (poważnie czy też nie) istnienia rzekomego autora” – przeł. O.K.

the name was given (or lent) by the *scriptor* to an imaginary other. The imposition of the name here goes hand in hand with the invention of a biography, the constitution of a “portrait of character”, the production of false documents, etc. [D, 57]<sup>4</sup>

Tak dzieje się w przypadku Émile’a Ajara, postaci autorskiej, o której opowiada Sitbon. Jego historia zaczyna się od francuskiego pisarza Romain’a Gary’ego, który za swoją powieść *Korzenie nieba* otrzymał w 1956 roku prestiżową Nagrodę Goncourtów. By móc przekroczyć ograniczenia narzucone na jego pisarstwo przez krytykę i opinię publiczną, Gary w latach siedemdziesiątych stworzył swoje alter ego w postaci Émile’a Ajara – algierskiego lekarza wygnanego do Ameryki Południowej po przeprowadzeniu kontrowersyjnej aborcji. Wydawca kupił jego manuskrypt, mimo iż wcześniej samego autora nie poznał (komunikowali się jedynie listownie). Ajar został przedstawiony opinii publicznej dopiero przy okazji promocji powieści *Życie przed sobą* (1975), przyjmując fizyczne ciało Paula Pavlowitcha (krewnego Gary’ego). Ta pisana przez domniemanego autora powieść została nominowana do Nagrody Goncourtów, mimo że można ją przyznać autorowi tylko raz w ciągu jego życia. Ajar otrzymał nagrodę, którą odebrał Pavlowitch. Kiedy wypowiedzi Pavlowitcha zostały ze sobą zestawione oraz gdy pojawiły się zeznania znajomych zaprzeczające, że Pavlowitch i Ajar to ta sama osoba – Gary wydał kolejną powieść *Pseudo* (1976), gdzie wyjaśniał, że książki Ajara to nic innego, jak tylko praca terapeutyczna Pavlowitcha, który cierpiał na zaburzenia osobowości. Ostatecznie cała ta mistyfikacja kończy się samobójczą śmiercią Gary’ego w 1979 roku i wydaną pośmiertnie powieścią *Vie et Mort d’ Émile Ajar* (*Życie i śmierć Emila Ajara*) autorstwa już Romaina Gary’ego. Wyjaśnia tam wszystkie zawiłości swojego alter ego i publikowanych powieści kończąc „I had fun. Goodbye, and thank you” (D, 60).

W podsumowaniu swojego tekstu Sitbon stwierdza, że praktyka autorskiej mistyfikacji, alter ego, autora domniemanego czy szumna kariera pseudonimu – wszystko to może być nowym narzędziem interpretacyjnym, które uczy perspektywy. Podkreśla, że czytelnik (i interpretator) może ze spokojem podjąć dwie drogi czytania tekstu: uwzględniającą cały koncept bądź niedostrzegającą podstęp i analizującą fabułę taką, jaką została mu przedstawiona.

---

<sup>4</sup> „Nazwa została nadana (lub wypożyczona) przez *piszącego* wyimaginowanemu innemu. Wprowadzenie nazwy idzie tu w parze z wynalezieniem biografii, utworzeniem «portretu charakterologicznego», produkcją fałszywych dokumentów itp.” – przeł. O.K.



Niemniej jednak zaznacza, że: „we might discover new leads and new tools to help us develop a new understanding of literature in a broader sense” (D, 61)<sup>5</sup>.

Praktyki Gary’ego, opisane przez Clarę Sitbon, stanowią przyczynek do rozważań o miejscu autora w samej powieści. W podobnym tonie utrzymany jest kolejny artykuł *Deception...*, tekst Stephena Lehane’a Smitha: *Telling the Big Lie: Obfuscation and Untruth in Helen Demidenko/Darville’s „The Hand that Signed the Paper”*. Autor opisuje głośną w Australii sprawę książki o tematyce Holokaustu. Autorka brytyjskiego pochodzenia, Helen Darville, opublikowała antysemicką powieść autobiograficzną pod nazwiskiem Demidenko. Powołała do fizycznego życia swoją bohaterkę, którą przedstawiała światu na rautach, bankietach oraz podczas uroczystości odbierania licznych nagród, by w końcu samej ujawnić wielką mistyfikację. Smith w swoim artykule zestawia postępowanie Darville z problemem legitymizacji fikcji jako reprezentacji przeszłości (D, 64). Autorka twierdziła bowiem, że jej powieść należy do tych historycznych, mimo całego przedstawienia związanego z osobą Darville. „Historical fiction can – and does – play a role in shaping public conceptions of the past” (D, 64)<sup>6</sup> – pisze Smith, a dalej podaje klasyczną wykładnię na temat prozy historycznej w oparciu o twórczość Waltera Scotta. Analizując skandal wokół mistyfikacji Demidenko/Darville, autor zabiera jednocześnie głos w dyskusji na temat wcześniej już wspomnianej powieści Mishy Defonseca *Przeżyć z wilkami*. Fabrykacje świadectw z epoki Holokaustu, coraz częściej (jak się okazuje) praktykowane, stawiają w centrum uwagi problem fikcji historycznej. Domagają się albo prawdy historycznej i powieści opartych jedynie na faktach, bez fikcyjnych elementów narracyjnych (co jest niemalże niemożliwe), lub realnych dzienników, wspomnień czy autobiografii, które relacjonują, choć subiektywnie, to jednak prawdę historyczną.

Podobny problem zarysowuje w omawianej książce Boris Mete (*Realism as Deception: The Theory and Practice of Literary Forgery*). Autor omawia kwestie reprezentacji rzeczywistości w powieściach realistycznych. Na przykładzie Iris Murdoch i Muriel Spark rozważa konwencjonalną kategoryzację ich powieści w zestawieniu z ich faktycznym wydźwiękiem. Analizując twórczość Murdoch podkreśla, że (za Platonem) autorka stawia u podstaw wszelkiej

---

<sup>5</sup> „ (...) możemy odkryć nowe tropy i nowe narzędzia, dzięki którym odkrywamy nowe rozumienie literatury w jej szerszym sensie” – przeł. O.K.

<sup>6</sup> „ (...) fikcja historyczna może – i robi to – odgrywać rolę w kształtowaniu ogólnej koncepcji przeszłości” – przeł. O.K. Do tego właśnie nawiązuje artykuł Haydena White’a *Przeszłość praktyczna* – powieść razem z innymi formami nieprofesjonalnego opowiadania przeszłości (i teraźniejszości tak, jakby była przeszłością) tworzy coś, co można nazwać przeszłością praktyczną, czyli wyobrażeniami historycznymi opanowującymi kulturę/naród/społeczeństwo.

literatury deceptję. Mimesis przestaje być ośrodkiem realistycznego odwzorowania, a staje się nim subiektywne odczytanie rzeczywistości. W efekcie tych filozoficznych rozważań pisarka swą quasi-realistyczną powieść kształtuje na wzór parodii realistycznej prozy, w związku z czym dziwi trochę wcześniej opisana przez autora klasyfikacja książek Murdoch jako *stricte* realistycznych (w ujęciu literaturoznawczym). Inną autorką, która otwarcie stwierdza, że jej proza to stek kłamstw, jest Mauriel Spark (także opisywana przez Mete'a). Refleksja na temat istoty prozy realistycznej skłania Mete'a do wniosku, że literatura zawsze była sprzężona z indywidualnym postrzeganiem autora.

Tak jak Smith i Sitbon stopniowo eliminowali autora (za Barthes'em) z procesu odczytywania tekstu (tworząc dla samego autora osobne od tekstu kategorie), tak Mete stawia twórcę w roli teoretyka i odautorskie wypowiedzi krytyczno-literaturoznawcze czyni ośrodkiem swojej refleksji (mimo iż znalazłby wiele innych naukowych głosów w dyskusji o roli literatury w kształtowaniu postrzegania rzeczywistości). Obszerna bibliografia artykułu (od Platona do Lindy Hutcheon) skłania jednak do założenia, że autor prezentuje w tym tekście jedynie wycinek swoich rozważań, które kiedyś doczekają się pełnej publikacji.

Interdyscyplinarne badania nad oszustwem, pokłosie konferencji, która odbyła się w Oxfordzie w 2014 roku, to pierwsza tak wielokontekstowa publikacja na temat błędu, kłamstwa, fałszerstwa i fabrykacji. Część poświęcona samej tylko literaturze, mimo iż nie przynosi wyraźnych rozstrzygnięć, przedstawia problem, który z różnych aspektów analizują młodzi badacze. Literatura jako świadek, literatura jako reprezentacja, literatura jako fikcja i literatura jako materia tekstu – wszystkie te aspekty omawiane są z perspektywy jakiegoś błędu, który weń się wkłada, zmieniając paradygmat postrzegania dotychczasowych terminów i teorii literaturoznawczych. Zwraca uwagę przede wszystkim zogniskowanie tak wielu tekstów na pojęciu *literary hoax*, czyli literackiej mistyfikacji (autorskiej, tekstowej), i braku pasujących do niego teorii. Badacze zwracają uwagę na to, że pojęcie tym bardziej ubożeje, im mniej poświęca się mu teoretycznej refleksji. Badania nad filozofią błędu w literaturze stają się w *Deception...* zobowiązaniem do stworzenia nowych narzędzi do czytania literatury i kultury.

Błąd, w swoich synonimicznych postaciach, jest tu analizowany także na polach innych sztuk – wszędzie spełniając te same wyznaczniki, role i będąc podobnie kategoryzowany. Staje się metodą na czytanie kultury i rzeczywistości (gdzie literatura jest jedynie jego jedną formą). Przykładowo w tekście *Being Mark Stone: An Ethnography of Identity Squatting* autorzy eksperymentu socjologicznego przedstawiają kradzież osobowości jako jedyną reprezentatywną formę analizy funkcjonowania urzędowego aparatu państwowego. Dalej Katie Graham udowadnia w swoim tekście o sztuce architektonicznej, że iluzja przestała być jedynie domeną

oszustwa na patrzącym, a zaczęła ingerować w fizyczność i funkcjonować w zestawieniu z ruchem, dotykiem, percepcją ciałem. Rewelacyjny tekst Rachel Nahshon-Dotan (*MI ZILEM OTI: Who Shot Me*) traktuje o performansowej sztuce fotografii – oszustwie zarówno na wzroku, jak i na krytykach czy publiczności.

Decepcja nie ogranicza się więc tylko do formy przedstawienia, ale wchodzi też w kompetencje odbioru – co jest ciekawym założeniem, prowadzącym do jeszcze szerszego ujęcia tego tematu: nie tylko jako metody w konstruowaniu opowieści literackiej, ale także jako nominalnego znaku współczesności.

## 9.2 Owocne nieporozumienie

Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku błąd traktowany był w badaniach literackich jako przyczynek do interpretacji. Wiązano go, owszem, z Freudowskimi teoriami, ale tylko tymi, które mówiły o wieloznaczności słów i nieporozumieniami z tego wynikającymi (choć Freud i jego pisma o czynnościach omyłkowych miały też swój użytek w interpretacjach błędnych fragmentów poszczególnych tekstów literackich). Skupiano się nie tyle na formie powstającej dzięki wprowadzaniu świadomych błędów odautorskich, ile na treści zmieniającej się w zależności o języka błędu – czyli użytej metafory. Badaczom bliższy był Platon niż dekonstrukcja (sprzyjająca przecież obalaniu starych porządków w literaturoznawstwie). Mam tu na myśli jeden z bardziej znaczących tekstów na temat błędu autorstwa Franka Kermode – *The Uses of Error*. Tekst, niestety, nieprzetłumaczony na język polski, niemniej bardzo ciekawy, jako głos w dyskusji o błędzie będącym centrum interpretacyjnego kodu (w uzasadnionych oczywiście przypadkach). Sam artykuł, znajdujący się w książce o tym samym tytule<sup>7</sup>, jest nawet wcześniejszy – badacz wygłosił go w 1986 roku w kaplicy University in King's College (co zapewne determinowało wybór tematu wykładu). Cały tekst dotyczy interpretacji fragmentu Biblii odnoszącego się do żony Hioba i kontrowersji z nią związanych (głównie w sztuce). Przynosi jednak szerszą refleksję na temat genezy błędu (a raczej języka błędu, jakim jest metafora – a ogólniej cała literatura). Problem dotyczy fragmentu Job 2.6-10:

6 I rzekł Pan do szatana: «Oto jest w twojej mocy. Życie mu tylko zachowaj!» 7 Odszedł szatan sprzed oblicza Pańskiego i obsypał Hioba trądem złośliwym, od palca stopy aż do wierzchu głowy. 8 [Hiob] wziął więc skorupę, by się nią drapać siedząc na gnoju 2. 9 Rzekła mu żona:

---

<sup>7</sup> F. Kermode: *The Uses of Error*. London 1990. Paginację wszystkich przytoczeń z tej pozycji oznaczam w tekście głównym. Numer strony poprzedzam skrótem „K”.

«Jeszcze trwasz mocno w swej prawości? Złorzecz Bogu i umieraj!» 10 Hiob jej odpowiedział:  
«Mówisz jak kobieta szalona. Dobro przyjęliśmy z ręki Boga. Czemu zła przyjąć nie możemy?»  
W tym wszystkim Hiob nie zgrzeszył swymi ustami.<sup>8</sup>

Kermode poświęca swój krótki esej jednej, krótkiej frazie „Złorzecz Bogu i umieraj”, który to fragment pierwotnie brzmiał „Błogosław Bogu, a umrzyj!”<sup>9</sup>. Badacz zauważa rozbieżność w wypowiedzi żony Hioba i opisuje ją jako szumną karierę eufemizmu i jego tłumaczenia, aż do bezpośredniej frazy nie budzącej zbyt wielu wątpliwości:

It may seem odd that in the Hebrew text of the Book of Job what the wife says is ‘*bless* God and die’. But it has long been understood that this ‘*bless*’ is an euphemism. It would have been improper for the author or a scribe to write the words ‘*curse* God’, and so here, as in the first chapter of the book, the difficulty is avoided by using the exactly opposite word, ‘*bless*’. Saint Jerome, who sixteen hundred years ago translated the Hebrew into Latin, was well aware of this euphemism, as we know from one of his letters. He was a good Hebraist and an ardent seeker after the truth, *hebraica veritas*. Yet when he translated this passage he wrote *benedic Deo*, bless God. And his translation, the Vulgate, is the Bible of the Latin Church, which has read *benedic Deo* ever since.

Why did Jerome say ‘*bless*’? Perhaps he thought that the Hebrew truth required it and perhaps he felt certain that all who could read would be aware of this euphemism. At any rate he left the matter there, with the word possibly meaning one thing to some people and another thing to others. The translators who produced our English Bible were afflicted by no indecision and tolerant of no ambiguity. They knew the Hebrew really meant ‘*curse*’, so ‘*curse*’ was what they wrote. And there has been very little ambiguity in our subsequent thinking about Job’s wife, indeed there has never been much in anybody’s. [K, 425-427]<sup>10</sup>

<sup>8</sup> <http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=432>. Dostęp 28.07.2015.

<sup>9</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S. J., 1962.

<sup>10</sup> „Może się wydawać dziwne, że w hebrajskim tekście Księgi Hioba wypowiedź żony brzmi: «‘*błogosław*’ Boga i umieraj». Stosunkowo długo słowo ‘*błogosław*’ było rozumiane jako eufemizm. Byłoby przecież niezręcznie autorowi czy skrybie napisać wprost «*złorzecz* Bogu». Zatem, podobnie jak w pierwszym rozdziale Księgi, uniknięto niestosowności poprzez użycie antonimu – ‘*błogosław*’. Święty Hieronim, który sześćset lat temu przetłumaczył hebrajski tekst na łacinę był, jak wiemy z jego korespondencji, świadom tego zabiegu. Ten świetny hebraista i gorliwy zwolennik prawdy, *hebraica veritas*, tłumacząc tę frazę, napisał dosłownie: *benedic Deo*, błogosław Boga. Jego przekład na Wulgatę, biblię kościoła łacińskiego, czytano zatem już zawsze jako *benedic Deo*.

Dlaczego jednak Hieronim pisze ‘*błogosław*’? Prawdopodobnie założył, że wymagał tego hebrajski oryginał. Był też zapewne przekonany, że każdy, kto potrafi czytać, będzie świadom owego eufemizmu. Tak czy inaczej, pozostawił problem jednego, niejednoznacznego słowa, bez rozwiązania. Tłumacze angielskiego przekładu byli zdecydowani w swoich decyzjach, nie tolerowali jakiegokolwiek wieloznaczności. Wiedzieli, że hebrajska wersja naprawdę oznaczała ‘*złorzecz*’, więc tak też zostało to zapisane. Nie pojawiły się już więcej wątpliwości przy kolejnych odczytaniach sceny z żoną Hioba. W istocie scena ta nigdy nie budziła zbyt wielu wątpliwości” – przeł. O.K.

W cytowanym fragmencie Kermode jasno wykląda skąd wzięły się różnice w dwóch wydaniach tego samego tekstu. Oczywiście ten błąd w tłumaczeniu, wynikający z rozrachunku z dosłownością, sam w sobie jest szalenie interesujący, niemniej jednak nie różnica między antonimami stała się podstawą refleksji w *The Uses of Error*. Jest nią realizacja motywu Hioba i jego żony w malarstwie, oparta na tej jednej, kontrowersyjnej w tłumaczeniu frazie. Badacz zauważa, że Sobór Trydencki mógł z powodzeniem skłonić niektóre bogobojne umysły do dosłownego odczytania frazy ‘błogosław’. Za przykład podaje obraz autorstwa George’a de La Toura *Hiob odwiedzany przez żonę*. Warto pamiętać, że dopiero lata trzydzieste XX wieku przyniosły właściwe odczytanie obrazu – wcześniej był on tytułowany *Ukazanie się anioła Świętemu Józefowi*. Wiązano też tematykę obrazu z alegorią ubrania nagiego. Zestawiając te odczytania z dotychczasowym wizerunkiem żony Hioba w malarstwie – widać tu pewną nieścisłość w przedstawieniu kobiety. Najbardziej wymowny jest chyba obraz Seghersa Gerarda z XVII wieku. Tu żona Hioba namalowana jest w geście jędzowatego bluźnienia. Ewidentnie czyni Hiobowi pretensje. Sfatygowana twarz, umęczona Hiobową postawą, wyraża trzeźwy realizm, ironię, nieco groteskową postawę. Kobieta przedstawiona jest jak typowa wiedźma – koścista twarz i dłonie, szponiasty palec skierowany w geście groźby ku Hiobowi. Widać w obrazie pewne Rubensowskie wpływy, ale niczego ta miękka kreska nie zmienia w przedstawieniu żony głównego bohatera. Podobnie rzecz się ma u Dürera (1504). Obraz niemieckiego mistrza przedstawia kobietę wylewającą Hiobowi wiadro wody na głowę. Modnie ubrana, pewna siebie, silna kobieta o zniecierpliwionym wyrazie twarzy, lekko nawet zdesperowana (zmęczona widać dyskusją) stanowi część ołtarza. Drugą część tworzy obraz dwóch muzykantów. Warto jednak zwrócić uwagę na ten drugi obraz i fragment szaty żony Hioba także tam widoczny (podobnie jak tożsamy jest krajobraz, kolorystyka i technika malarska). Można spokojnie przyjąć, że był to jeden obraz jedynie rozcięty na pół. Taka hipoteza pozwoli na jeszcze ciekawszy kontekst dla przedstawienia żony Hioba: drwiąca, w towarzystwie tanecznych muzykantów. Cała scena zyskuje kpiący charakter, jest przez to owa żona jeszcze bardziej infantrylna i całkowicie zbieżna z jej biblijną (choć ubogą) charakterystyką: głupiutka. W obu tych (i w wielu innych realizacjach) obrazach Hiob nigdy nie patrzy na swoją żonę. Spojrzenie zwrócone ma na swoje ręce, na inne postaci. Dlatego, między innymi, obraz de la Toura jest tak odmienny. Przede wszystkim odmalowuje żonę Hioba niczym świętą, nadaje jej cechy anioła. Jej gesty są ciepłe, krzepiące i przynoszące ukojenie. W dłoni trzyma świecę, nie wiadro. Hiob patrzy na nią z czułością i wdzięcznością. W takiej sytuacji zupełnie nie dziwi problem z początkową interpretacją tytułu i pomyłki badaczy. Praktycznie nic nie wskazuje, że mogłaby to być scena z Hiobowej księgi. Dopiero rok 1935 przynosi zmianę myślenia, kiedy to pewien

historyk sztuki postanowił uwzględnić w swojej interpretacji łupiny naczynia leżące u stóp mężczyzny i na tej podstawie nazwać go Hiobem (całkiem zresztą słusznie).

Na wielką uwagę zasługuje to, co dzieje się z interpretacjami tego obrazu po historycznym odkryciu badacza:

But after 1935 there was a change. The standard French study of De La Tour describes the woman's face as angry, her gesture as cruel; and the interaction of the glances is said to be one of conflict. The author is willing to allow that the treatment is a bit softer than usual, but he has no doubt about what Job's wife is saying, nor of what she means by it. [K, 427–428]<sup>11</sup>

Dalej Kermode podaje jeszcze inne interpretacje utrzymane w duchu podobnej „zmiany”.

and there are other commentators who say they do not see her as taunting her husband; rather she is simple soul confronted by misery both physical and mental; scandalized by it, she urges her husband to rebel. Because of her pity she cannot bear his torment or the calm with which he accepts it. [K, 428]<sup>12</sup>

Nie widać, w tych opiniach akademików zbieżności z wcześniejszymi odczytaniem obrazu. Po 1935 roku nie przedstawia już anioła przynoszącego ukojenie Świętemu Józefowi. Jej twarz nie jest spokojna i mistyczna, a gesty nagle tracą na czułości.

Błędne założenie de La Toura stało się centrum interpretacji, podobnie jak odkrycie tego błędu przyniosło przekłamanie wcześniejszych interpretacji. Błąd stał się osią analizy tego przedstawienia i przyczynkiem do rozważań, między innymi Kermode'a o istocie błędu. Badacz zauważa, że tej „niejasności”, wynikającej z użycia eufemizmu, nie dało się pominąć. Dychotomia błogosław-złorzecz jest, zdaniem autora, tożsama z ludzkim doświadczeniem:

We may see in his 'bless/curse' fidelity to our own experience, indeed to human experience in general. It was of interest to Freud that in Latin the word for 'holy' also means 'accursed', and what he called 'the antithetical sense of primal words' could be far more elaborately documented. Maimonides includes some remarks on the phenomenon in his *Guide for the Perplexed*;

---

<sup>11</sup> „Ale po 1935 roku wszystko się zmieniło. Klasyczne francuskie studia nad de La Tourem opisują twarz kobiety jako pełną gniewu, jej gesty jako okrutne, a interakcja spojrzeń między żoną a mężem nazywana jest konfliktową. Autor zgadza się, że jej postawa jest odrobinę łagodniejsza niż jej zwyczajowe prefiguracje, ale także nie ma tu wątpliwości na temat tego, co żona Hioba mogłaby mówić lub co ma przez to na myśli” – przeł. O.K.

<sup>12</sup> „Inni komentatorzy nie odbierają jej jako szydzącej z męża. Jest ona raczej postrzegana jako prosta dusza skonfrontowana przez nieszczęście zarówno psychiczne jak i fizyczne. Oburzona, namawia swojego męża do buntu. Przez żal nie może znieść jego udręki ani spokoju, z jakim mężczyzna akceptuje swój los” – przeł. O.K.

the observation is not very new, and it interested Freud mostly because he thought that dreams also had antithetical senses. But it is in any case a matter of common experience that words bear apparently impossible double senses, especially words having to do with love. [K, 428]

Sensy antytetyczne rozważa Kermode także na innym przykładzie literackim. To również biblijna historia, tym razem Nikodema, który niezbyt bystrze rozumie nauki Chrystusowe. Ten faryzeusz przychodzi do Jezusa po nauki i, jak to zwykle w Piśmie Świętym bywa, dostaje enigmatyczną odpowiedź o konieczności ponownych narodzin. Niezbyt światły umysł Nikodema nawet nie próbuje zrozumieć istoty metafory i zwyczajnie odpowiada, że to niemożliwe, by człowiek narodził się ponownie. Ta jałowa dyskusja, wielokrotnie wykorzystywana przez Ewangelistę Jana, oparta jest na opozycji światła i ciemności – wiedzy i niewiedzy. Podobne motywy odnajdujemy też w *Pieśni nad pieśniami*. Wszystko to w swej poezji łączy w XVII wieku Henry Vaughan, którego wiersz *The Night* cytuje w swym eseju Kermode:

God silent, searching flight;  
When my lord's head is filled with dew, and all  
His locks are wet with the clear drops of night...  
His still, soft call,  
His knocking time, the soul's dumb watch,  
Where spirits their fair kindred catch  
(...)  
Oh for that night, where I in him  
Might live invisible and dim!

Kermode zwraca uwagę czytelników na zniekształcenia zapożyczonych motywów: *Pieśni nad pieśniami* i historii o Nikodemie. Stwierdza też, że tak skonstruowany wiersz nie tylko nie nosi znamion błędu, ale dodatkowo wzbogaca antytetyczne sensy słów i staje się nośnikiem wzbogaconej interpretacji. Wypowiada w tym miejscu kluczową diagnozę, czyniącą z błędu właśnie podstawę interpretacji w ogóle: „The history of interpretation, the skills by which we keep alive in our minds the light and the dark of past literature and past humanity, is to an incalculable extent a history of error” (K, 430)<sup>13</sup>. Nazywa takie interpretacje owocnym nieporozumieniem: „fruitful misunderstanding” (K, 430), na którym opiera w zasadzie istotę ludzkiego rozumowania – tworzenie nowych kombinacji z dwuznaczności. Uzasadnia Kermode, że dzieje się tak

---

<sup>13</sup> „Historia interpretacji, umiejętności dzięki którym trzymamy w umysłach światło i mrok dawnej literatury i dawnej ludzkości, to niezmierzony zasięg historii błędu” – przeł. O.K.

z potrzeby głębszych odczytań, z chęci czytania w sposób pełniejszy, dający czytelnikowi więcej korzyści (i przyjemności). Powierzchowne fałszowanie czyni badacz formą szczególnej prawdy zmieniającej nasze doświadczenia. W swoim czasie (1950) francuski pisarz Boris Vian stwierdził podobnie: „if you fail to recognize a hoax when it is right under your nose, you have some progress to make” (D, 55). Choć błędy, o których pisze Kermode, nie są intencjonalną zagrywką autora, podejmującego grę ze świadomością czytelnika i jego nawykami percepcyjnymi – wyraźnie widać, że druga połowa XX wieku przynosi rozkwit rozważań na temat błędu i jego znaczenia zarówno dla treści utworu, jego interpretacji, jak i formy (ale także dla samej teorii błędu, która nadal dopiero kiełkuje).



## 10. Zakończenie

Temat błędu – zarówno w przestrzeni teorii, jak i interpretacji – jest szeroki i wielostronny. W tej pracy przedstawiłam jedynie zarys zjawiska z obszaru literatury najnowszej, koncentrując się na przekraczaniu reguły w imię lepszej poznawczo reprezentacji. To, co krytycy dostrzegali od blisko dwóch dekad, nadal domaga się definicji i doprecyzowania formalnego. Recenzyjne perełki stylistyczne pomagają w dookreśleniu, czym jest błąd jako praktyka literacka – nadal jednak krytycy nie widzą tu spójnego stanowiska współczesnych pisarzy.

Literatura wyraża poprzez przekłamanie, literatura zwodzi poprzez stawianie fałszywych obietnic, literatura – w końcu – stawia czytelnika przed poznawczym murem, zmuszając go do przebicia się na drugą stronę. Poszerzają się kompetencje czytelników, zmienia się format literatury masowej. Zaspokojenie potrzeb czytelniczych opiera się obecnie na funkcjonowaniu błędu czy to na poziomie metaliterackim, czy to w formie obrazu-kliszy, do której czytelnik już przywykł. Błędne zestawienia gatunkowe skutkują nowym wyrażaniem (hiperrealizm), a modyfikacja tradycji literackiej (realizm, tradycja powieści, wyrażanie niewyraźnego, strumień świadomości) stanowi efekt nowych zadań stojących przed literaturą. Nigdy wcześniej książka nie była tak mocno zespolona z przestrzenią społeczną i do tej pory autor nie stanowił równoważnej siły dla swojej literatury. To tak wyraźne przekroczenia i naruszenia, że nie sposób dłużej ich ignorować.

Przybliżone w ostatnim rozdziale międzynarodowe i interdyscyplinarne studia nad pojęciem decepcji (mieszczącym w sobie błąd i wszelkie jego synonimiczne pochodne) oraz przypomnienie początków tej dyskusji z lat osiemdziesiątych XX wieku (Frank Kermode) powinny prowokować do dalszych studiów nad błędem jako nowym systemem literackim. „Errorology” – błędologia – funkcjonuje już w obszarze psychologii (neuropsychologia) – czas zaaplikować te same rozważania filozoficzne i społeczne literaturze.

Niniejsza praca stanowi zatem próbę diagnozy prozy najnowszej i tendencji nią rządzących z perspektywy nowych studiów nad literaturą. Jest podsumowaniem różnych głosów krytycznych i teoretycznych traktujących o zbliżonych tematach w podobny sposób, lecz nietworzących systemowego pojęcia błędu jako przekroczenia (dys-kursu) i jako praktyki literackiej. Próba takiej kategoryzacji błędu pojawia się w każdym niemal rozdziale pracy i ostatecznie generuje błąd jako praktykę literacką, formę opowiadania, reprezentację.

## Bibliografia

- „Prawdziwa literatura jest niebezpieczna”. Z J. Pilchem rozmawia J. Wróblewski. „Zwierciadło” 2001, nr 1.
- Adorno T.W.: *Dialektyka negatywna*. Kraków 1986.
- Agamben G.: *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Warszawa 2008.
- Ankersmit F.: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Kraków 2004.
- Antonik D.: *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Kraków 2014.
- Bachtin M.: *Epos a powieść (o metodologii badania powieści)*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
- Barber G.: *Writer Says Holocaust 'Memoir' Not True*. „The Washington Post” z 02.2008. [http://www.washingtonpost.com/express/wp/2008/02/29/writer\\_says\\_holocaust\\_memoir\\_not\\_true/](http://www.washingtonpost.com/express/wp/2008/02/29/writer_says_holocaust_memoir_not_true/), Dostęp 14.05.2014.
- Barth J.: *Literatura wyczerpania*. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Warszawa 1983.
- Barthes R.: *Przyjemność tekstu*. Warszawa 1997.
- Barthes R.: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. W: *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2004.
- Borges J.L.: *Historia wieczności*. Warszawa 1995.
- Carrière J.C., Eco U.: *Nie myśl, że książki znikną*. Warszawa 2010.
- Certeau M. de: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Kraków 2008.
- Cieślak J.: *Ofiara pustki pokolenia*. „Rzeczpospolita” z 08.10.2012r. <http://www.rp.pl/artykul/940124.html?p=1>. Dostęp z dnia 19.07.2015.
- Culler J.: *Co to jest literatura i czy to pytanie ma jakiegokolwiek znaczenie*. W: tegoż: *Teoria literatury*. Warszawa 1997.
- Czapliński P.: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009.
- Czermińska M.: *Autobiograficzny trójkąt. Świadek, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000, s. 15.
- Davidson D.: *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*. Warszawa 1992.
- Dąbrowski S.: „Anatomia” fabuły. W: *Tekst i fabuła. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. C. Niedzielski, J. Sławiński. Wrocław 1979.
- Dąbrowski T.: *Kot w butach*. „Polityka” z 23.09.2008. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/268218,1,recenzja-ksiazki-tadeusz-rozewicz-kup-kota-w-worku.read>. Dostęp 16.09.2015.
- Dąbrówka A., Geller E., Turczyn R.: *Słownik synonimów*. Warszawa 2004.
- Debord G.: *Społeczeństwo spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Warszawa 2009, s. 138.
- Deception: An Interdisciplinary Exploration*. Red. E. Williams, I. Sheeha. Oxford 2015.
- Dehnel J.: *Balzakiana*. Warszawa 2010.
- Dehnel J.: *Matka Makryna*. Warszawa 2014.
- Dunin K.: *Masłowska, czyli mnóstwo niczego*. „Krytyka Polityczna” z 12.10.2012r., [http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/DuninNowaMaslowskaczylimnostwoniczego/menuid-76.html?comment\\_id=40897&joscclean=1](http://www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/DuninNowaMaslowskaczylimnostwoniczego/menuid-76.html?comment_id=40897&joscclean=1). Dostęp dnia 19.07.2015.
- Eco U.: *Czytanie świata*. Kraków 1999.
- Eco U.: *Fenomenologia Mike’a Bongiorno*. W: tegoż: *Diariusz najmniejszy*. Kraków 1995.
- Eco U.: *Historia krain i miejsc legendarnych*. Poznań 2013.
- Eco U.: *Temat na pierwszą stronę*. Warszawa 2015.
- Fiejdasz M.: *Pilch*. „Playboy” 2001, nr 6.
- Foucault M.: *Porządek dyskursu*. Gdańsk 2002.

Freud Z.: *Żaloba i melancholia*. W: tegoż: *Psychologia nieświadomości*. Warszawa 2010.

Gajda J.: *Sofiści*. Warszawa 1989.

Genette G.: *Przestrzeń i język*. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Wrocław 1988.

Gierblińska G., Olczak K.: *Mój mecz się kończy. Rozmowa z Jerzym Pilchem*. „Dwutygodnik” nr 106 z 05.2013. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4481-moj-mecz-sie-konczy.html>. Dostęp dnia 04.11.2015.

Głowiński M.: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968.

Gondowicz J.: *Kompot*. „Dwutygodnik”. Nr 95 z 10.2012. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4013-kompot.html>. Dostęp dnia 19.07.2015.

Gumowska A.: *Brud, czyli historia Żuławskiego, Rosati i „Nocnika”*. „Newsweek” z 15.03.2014r. <http://polska.newsweek.pl/nocnik-andrzej-zulawski-weronika-rosati-romans-pozew-newsweek-pl,artykuly,281393,1.html>. Dostęp 14.05.2014.

Hanauer C.: *Elizabeth Gilbert. Her New Book is the Only One we are Praying For*. „Elle” 2009 z 23 marca.

[Http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=432](http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=432). Dostęp 28.07.2015.

[Http://www.usatoday.com/life/books/news/2010-01-05-gilbert05\\_CV\\_N.html](http://www.usatoday.com/life/books/news/2010-01-05-gilbert05_CV_N.html). Dostęp dnia 14.06.2011.

Jameson F.: *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Kraków 2011.

K. Szkaradnik: *Kronos pożerający własnego syna (i czytelnika)*. „artPapier” nr 227 z 1.06.2013r. <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=178&artykul=3807>. Dostęp 20.07.2015.

Kermode F.: *The Uses of Error*. London 1990.

Kłoskowska A.: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1964.

Kofta P.: „Temat na pierwszą stronę” *Umberto Eco*. „Gazeta Prawna” z 16.05.2015. <http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/871445,temat-na-pierwsza-strone-umberto-eco-recenzja.html>. Dostęp dnia 24.09.2015.

Krukowska M.: *Pisarze na wydaniu*. „Forbes” z 9.10.2013r. <http://pierwszymilion.forbes.pl/jak-zarobic-na-pisaniu-ksiazek-pisarze-na-wydaniu,artykuly,161938,1,1.html>. Dostęp dnia 17.09.2015.

Kubisiowska K.: *Jak Masłowska została wiedźmą*. „Wyborcza.pl” z 18.04.2014r. [http://wyborcza.pl/magazyn/1,137863,15825805,Jak\\_Maslowska\\_zostala\\_wiedzma.html](http://wyborcza.pl/magazyn/1,137863,15825805,Jak_Maslowska_zostala_wiedzma.html). Dostęp dnia

Lakoff G., Johnson M.: *Metafory w naszym życiu*. Warszawa 1988.

Leiris M.: *Skreślenia*. „Literatura na Świecie” 2010, nr 5-6.

Lévi-Strauss C.: *Smutek tropików*. Warszawa 2008.

Lis J.: *Le journal d'écrivain en France dans la lère moitié du XXe siècle. À la recherche d'un code générique*. Poznań 1996.

Mamzer H.: *Stereotyp jako podłoże procesu percepcji sztuki*. W: *Sztuka i estetyzacja. Studia teoretyczne*. Red. K. Zamiara, M. Golka. Poznań 1999.

Mann T.: *Eseje*. Warszawa 1998.

Markiewicz H.: *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*. Warszawa 1995.

Markowski M.P.: *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*. Kraków 2013.

Markowski M.P.: *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999.

Masłowska D.: *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci*. Kraków 2014.

Mitosek Z.: *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska Wojna polsko-ruska pod flagą białoczerwoną)*. W: *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków 2003.

Mizerkiewicz T.: *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce*. Kraków 2013.

Nowacki D.: *Pusta elegancja*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 79.

Nowacki D.: *Strażnik fasonu*. „Polityka” 2002, nr 39.

Nowacki D.: *Wielkie wczoraj*. Kraków 2004.

Nowacki D.: *Zwał, Sławomir Shuty*. Wyborcza.pl: <http://wyborcza.pl/1,75517,2272347.html>. Dostęp z dnia 16.09.2015.

Nycz R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.

Ong W.J.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Lublin 1992.

Opacka A.: *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*. Katowice 1998.

Orliński W.: *Jedź, módl się, wydawaj*. „Wysokie Obcasy” nr z 30 października 2010.

Orwell G.: *Na dnie w Paryżu i w Londynie*. Warszawa 2010.

Orzeszkowa E.: *Marta*. Gdańsk 2000.

Ostaszewski R.: *Blurb a sprawa polska*. „artPapier” 2013, nr 14.

Pilch J.: *Drugi dziennik. 21 czerwca 2012 – 20 czerwca 2013*. Kraków 2014.

*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim* W.O. Jakuba Wujka S. J., 1962.

*Raport o rynku wydawniczym w Polsce w 2013r.* <http://www.bn.org.pl/aktualnosci/842-raport-o-rynk-wydawniczym-w-polsce-w-2013-r.html>. Dostęp dnia 17.09.2015.

Reale G.: *Historia filozofii starożytnej*. T.1. Lublin 2000.

Rejter A.: *Kształtowanie się gatunku reportażu podróżniczego w perspektywie stylistycznej i pragmatycznej*. Katowice 2000.

Robert M.: *Gazeta przyszłości*. „Polityka” z 5.05.2015. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1618113,1,recenzja-ksiazki-umberto-eco-temat-na-pierwsza-strone.read>. Dostęp dnia 24.09.2015.

Rodak P.: *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*. Warszawa 2011.

Rolland R.: *Colas Breugnon*. Warszawa 2007.

Sanders J., Barnes-Brown D.: *Eat, Pray, Spend. Priv-lit and the new, enlightened American dream*. „Bitch” 2010, nr 47.

Scholes R.: *Metaproza. W: Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Warszawa 1983.

Sławińskiego J.: *Przestrzeń w literaturze. W: Przestrzeń i literatura: tom poświęcony VIII kongresowi slawistów: studia*. Red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978.

*Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykova. Wrocław 1991.

Stasiuk A.: *Dziennik pisany później*. Wołowiec 2010.

Storey J.: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Essex 2006.

Tatarkiewicz W.: *Historia estetyki*. T.1: *Estetyka starożytna*. Warszawa 1985.

Uniłowski K.: *Kup Pan książkę!* Katowice 2008.

Uniłowski K.: *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*. W: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*. Red. A. Werner i T. Żukowski, Warszawa 2013.

Wieczorkiewicz A.: *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*. Gdańsk 1996,.

*Wokół problemów realizmu*. Oprac. A. Lam. Warszawa 1977.

*Wokół reportażu podróżniczego*. Red. E. Malinowska, D. Rott. Katowice 2004.

Wolny-Hamkało A.: *Bunt i wrzask. Wrzask bez kompromitacji*. „Polityka” z 8.03.2008. <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/249585,1,recenzja-ksiazki-jakub-zulczyk-radio-armageddon.read>. Dostęp 16.09.2015.

Zieniewicz A.: *Obecność autora (Role podmiotu autorskiego w literaturze współczesnej)*. W: tegoż: *Obecność autora*. Warszawa 2001.

Zola E.: *Brzuch Paryża*, Warszawa 1957.

## Streszczenie

Praca traktuje o błędzie jako praktyce literackiej we współczesnej prozie. Błąd rozumiany jest jako przekroczenie reguły, zmiana wynikająca z deformacji gatunkowych w analizowanych tekstach. Funkcjonowanie błędu zostało przedstawione na przykładzie twórczości Doroty Masłowskiej, Jerzego Pilcha, Andrzeja Stasiuka czy Jacka Dehnela. Pojęcie błędu jako praktyki literackiej rozważałam także w oparciu o teksty zagraniczne i badania nad zjawiskiem *decepcji* oraz błędu prowadzone na całym świecie.

W rozdziałach wstępnych, poświęconych teoretycznoliterackim rozważaniom na temat istoty błędu, określłam semantykę głównego terminu pracy w oparciu o badanie zaburzeń kompozycyjnych na poziomie gatunkowym. Odchodzę od próby stworzenia katalogu norm i analizy ich przekroczeń. Kwestie genologiczne tekstów nie są tu stawiane w wątpliwość. Na gruncie zastanych norm zauważam jednak gest przekroczenia wynikający nie tylko z konwencji, ale też z temporalnie współczesnego charakteru tekstów. Analizowane powieści (i powieści w ogóle) są zwierciadłem czasów, w których powstają, i stanowią teraźniejszy komentarz do zmian w literaturze, stają się metaliterackim głosem w dyskusji o pisaniu.

Dużą część swojej pracy poświęcam też różnicy między byciem w błędzie a wprowadzaniem w błąd. Bycie w błędzie przyrównuję do motywu wydostawania się z labiryntu. Błąd to stan prowadzący do pustej przestrzeni bez wyjścia. Stosując określoną procedurę można albo zawrócić, albo przekroczyć mur łamiąc obowiązujące normy i konwenanse. W przypadku wprowadzania w błąd następuje specyficzna stymulacja materii tekstu, subiektywny dobór jej konsystencji. Wprowadzanie w błąd konstytuuje się, w mojej pracy, z selektywności opisu i specyficznej funkcji reprezentacji.

Rozważam także kwestię powieści i jej statusu we współczesnej literaturze. Na przykładzie tego problemu badam stan najnowszej literatury polskiej. Zestawiam ze sobą diagnozy krytycznoliterackie oraz charakterystykę rynku wydawniczego. Jako normatywne dla błędu uważam te zjawiska, które składają się na przekraczanie reguły, czyli: mozaikowość, kryzys wielkich narracji, niejednorodność tekstu i przekształcenia w obrębie narracji realistycznej, innowację. Wskazuję na kształtowanie się nowych zjawisk literackich będącym pokłosiem takich właśnie praktyk.

W swojej pracy staram się udowodnić, że błąd jako praktyka literacka nie jest zjawiskiem nowym – wymaga jedynie systematyzacji i teoretycznego namysłu.

## Summary

This work presents an error as a literary practice in contemporary prose. The error is understood here as crossing the literary rules and a change that comes from genre deformation showed in analyzed texts. The functioning of the error is depicted via the examples of works by Dorota Masłowska, Jerzy Pilch, Andrzej Stasiuk and Jacek Dehnel. Furthermore I examine the term - error - as a literary practice using foreign articles and research on deception and error from all over the world.

In the introductory chapters, I concentrate on the theoretical thesis of the substance of the error. I try to determine the semantics of the main term of this dissertation basing on explored aberrations in composition and genres. I do not attempt to generate any catalogue of norms or to analyze their transgressions. The genre matters are not an issue here. Taking into consideration the norms, however, I notice crossing the rules, yet I do not assume it comes solely from the convention. For me it is the result of the contemporary qualities of writing. The novels mentioned (and novels in general) are the mirror of their times and as such they become metatextual comment to the changes in literature.

The immense part of my work is dedicated to the presentation of the difference between being mistaken and misleading somebody. I associate being mistaken with the motive of a labyrinth. Trying to go through it, we often meet blind spots that are the effect of being mistaken. If we apply a certain procedure, we can either go back or go forward breaking the order and the norms. When it comes to misleading, we can notice a peculiar stimulation of the matter of the text and subjective correlation of components. Taking that into account, misleading is presented through the selectivity of description and the special function of representation.

Moreover, I analyze the matter of a novel and its status in the contemporary literature. I apply my findings to examine the latest Polish literature. I set together the critical diagnosis and the characteristics of the book market. I consider the phenomena composed of transgressing the rules, for example mosaic character of prose, the end of the great narratives, diversity of text, modifications of realism and innovation, as a normative state for the error. I show such practices as the origin of the new genders in literature.

To sum up, my work is an attempt to prove that error as a literary practice is not a new phenomenon – it only requires systematization and theoretical discussion.